République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l’Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université Hadj Lakhdar – Batna
Faculté des Lettres et des Langues
Département de Français
École Doctorale Algéro-Française
Antenne de Batna



Titre

L’Exil dans « Le Polygone Étoilé » De KATEB Yacine

Mémoire réalisé en vue de l’obtention du diplôme de Magistère
Option : Sciences des Textes Littéraires

Sous la direction du : Pr. Saïd Khadraoui

Réalisé et soutenu par : Mme. OULD AMMAR Hassina

Jury

Président :	**Pr. Saddek Aouadi**	**Université d’Annaba**
Rapporteur :	**Pr. Saïd Khadraoui**	**Université de Batna**
Examinateur :	**Pr. Abdelouahab Dakhia**	**Université de Biskra**

Année académique 2010-201



DEDICACE

JE DÉDIE CE TRAVAIL DE RECHERCHE À :

MA LUMIÈRE D'AMOUR MA MÈRE LA PLUS DOUCE ET LA PLUS GÉNÉREUSE AU MONDE : TAOUS ET MON PÈRE QUI A TOUT FAIT POUR QUE NOUS SOYONS LES MEILLEURS : AHMED.

MON MARI QUI M'A OUVERT TOUTES LES PORTES FERMÉES ET M'A SOUTENU JUSQU'AU BOUT.

A MA JOIE DE VIVRE : MED AMINE MON FILS ET MA PETITE FLEUR : LINA MARAME.

MES FRÈRES : LAZHER – DJAÂFAR – SLIMANE – HAMZA – TAREK ET BRAHIM ET MA PETITE SŒUR : ASMA

A MES BELLES SŒURS : NAMIA – DJIHANE ET MOUNA.

A MES NEVEUX : AHMED CHAKIB ET HAYAM

A TOUS MES AMIS ET SURTOUT À MON AMIE ET SŒUR : NADIA ABOUK.

- UNE DÉDICACE SPÉCIALE À :
- PR/ KHADRAOUI SAÏD.
- PR/ ABDELHAMID SAMIR.



Je tiens à remercier mes parents,
mon mari mes amis et toute personne ayant contribuée à la clôture de ce modeste travail de recherche.

Je remercie chaleureusement le Professeur : KHADRAOUI Saïd et le Responsable de l'École Doctorale de Français ; le Professeur : ABDELHAMID Samir, qui grâce à eux il m'a été possible de faire un magistère en Sciences Des Textes Littéraires.

Je remercie également une personne qui m'a beaucoup aidé et qui a été trop aimable avec moi le docteur ABDERAHMANE Meziane de Béchar.

Une pensée particulière est adressée
Aux membres de Jury.



INTRODUCTION

Les questions identitaires et existentielles, de l'entre deux cultures demeurent sans contexte les thèmes principaux des lettres francophones, en particulier de la littérature algérienne de langue française.

L'écrivain algérien Kateb Yacine en a d'ailleurs fait sa raison d'écrire tandis que l'ordre colonial régnait encore dans le pays. En tan que qu'auteur migrant, aux multiples facettes, à la fois romancier, poète et dramaturge, Kateb a toujours un rapport singulier avec la double culture franco algérienne. Blessé au cours de sa plus tendre enfance par la perte de sa langue maternelle, l'arabe, et conséquemment de son lien ombilical avec sa propre mère, il semble en effet travailler la nature énigmatique de son écriture pour rejouer cette scène dramatique du choc perturbateur, et exprimer la difficulté persistante de se construire un « je » dans le monde chaotique de l'Algérie coloniale et post coloniale.

Kateb Yacine est l'écrivain de l'affirmation algérienne, l'écrivain de l'identité algérienne revendiquée et combattante, le frère scripteur de l'émeutier de 1945.

Son œuvre littéraire va consacrer un chemin encore long dans sa lutte anti coloniale. Tout son être, tout ce qu'il est, est entièrement mobilisé pour dire :

« Ce peuple auquel j'appartiens, peuple d'Algérie mais aussi peuple du monde, je lui donne ce qu'il y a de douloureux en moi, ce qu'il y a de plus beau en moi, c'est-à-dire, *à la fois l'amour, la rage, la passion, la liberté »*[1].

L'écrivain Congolais *Tansi* disait : que Kateb Yacine savait faire « exploser les mots » pour exprimer son algérianité, son identité et son authenticité.

Kateb fait d'ailleurs de Nedjma le personnage emblématique, « le masque de cruauté », de cet écartèlement identitaire dans son œuvre, et notamment dans le polygone étoilé qui n'est autre que la matrice même de ses écrits à venir et passés. Ce livre publié en 1966, ne ressemble à aucun autre grâce à sa forme fragmentée rappelant sciemment l'image mosaïque du moi Katébien. Mustapha Lacheraf parlant de son œuvre dit : « *cette œuvre en chantier va refléter pour la première fois dans les lettres*

[1] Châalal Omar – Mokhtar, Kateb Yacine, l'homme libre, Casbah Edition, Alger, 2003, p : 23.

françaises une réalité algérienne qu'aucun écrivain, même Camus, n'avait eu le courage de traduire »[1].

La révolution esthétique que présente une telle forme d'écriture en fait d'ailleurs le texte fondateur de la littérature algérienne moderne de langue française. Le refus Katébien de la transparence narrative et

le polyphonie de la souffrance des exilés (intérieurs ou expatriés) y trouvent ainsi une expression nouvelle dans un entrelacement tourbillonnant de poèmes, de scènes théâtrales, de récits, de descriptions, de communiqués de presse, de chroniques historiques. L'enchevêtrement de tous ces genres d'écriture permet donc à l'écrivain d'explorer l'univers franco algérien de la période coloniale et post coloniale, mais aussi, et surtout, une part de lui-même imprégnée d'un étrange sentiment de culpabilité. En somme, le polygone étoilé recèle une palette de masques divers, aux caractéristiques propres, derrière lesquelles se dissimulent à la fois une poétique des genres, des personnages mystérieux prisonniers de l'entre, deux cultures franco algériennes, le mythe de l'exile Katébien et une certaine ambigüité du rapport à la langue. Ainsi dans notre recherche nous nous sommes fixés les objectifs suivants à savoir d'une part cerner les données perceptibles de l'exil dans l'écriture Katébienne dans le polygone étoilé, considérer sa mobilité et ses métamorphoses, ainsi que sa mise en œuvre.

D'autre part réfléchir sur l'exil intérieur engendré par le bouleversement dramatique de ses rapports avec sa mère sachant et comme le dit Résa Brahimi : « *Pour celui qui vit en exil il n'existe qu'un seul pays, le pays où il est né, une seule langue, la langue maternelle. En comparaison, tous les pays et toutes les langues lui apparaissent comme des fictions. Ceux qui ont connu l'exil, qu'il soit forcé ou volontaire, reconnaîtront ce que Salman Rushdie décrit comme « le rêve du retour glorieux »*[2] ».

Par peur d'une potentielle discrimination et de la souffrance qui en résulterait, son père le force en effet à intégrer une école française, « la gueule du loup » comme il

[1] M.Kennouche Kamel, professeur universitaire, paru dans El watan du 29 octobre 2009.
[2] Reza Barahémi, l'autobiographie comme exil, paru dans ON THE ISSUES ©, printemps 1998.

l'appelle métaphoriquement, qui l'obligera à refouler sa langue maternelle pour assimiler celle du colonisateur, le français, dont la parfaite maîtrise sera son seul espoir de pouvoir revenir un jour à « son point de départ », à ses racines. Pour Kateb l'émergence de cette rupture et aliénation qui lui fit perdre à la fois son lien intime avec sa mère et son langage au cours de son enfance, d'ailleurs Kateb Yacine va même à dire dans son œuvre. (P.E.P.P : 181 et 182).

« *Jamais je n'ai cessé, de ressentir au fond de moi cette seconde rupture du lien ombilical, cet exil intérieur…* » (P.E.P.P : 181 et 182). Mais Kateb préfère ainsi la liberté de l'errance dans l'entre deux mondes linguistiques et culturels pour oublier à la fois les plaies de l'Algérie et cette acculturation forcée dont il a été victime.

Toutefois avant d'analyser ce thème, nous avons jugé utile de nous interroger, sous la forme d'une problématique sur ce qui suit : l'exil chez Kateb est-il un sentiment obsessionnel de culpabilité et de souffrance ? Ou au contraire une force créatrice ? Et afin de venir au bout de notre problématique, et sachant que l'œuvre littéraire demeure et semble t-il doit demeurer l'unité de base de toute réflexion se rapportant à la littérature. Ainsi : « *l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la « littérarité », c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire* »[1] nous opterons pour une approche analytique, en cela nous avons estimé adéquat de scinder la totalité de notre travail en trois chapitres : le premier dont l'intitulé est : « l'exil » représente des éléments théoriques sur l'historique de l'exil, et sur l'écriture de l'exil. Le deuxième chapitre intitulé : « l'écriture katébienne » sera consacré à la vie de l'auteur en premier lieu qu'on ne pourra pas négliger et aux particularités et caractéristiques de l'écriture katébienne qui constitue l'un des fondements de la littérature moderne. Dans le dernier chapitre intitulé « le polygone étoilé », nous aborderons la question de l'exil avec une étude titrologique du titre de notre Corpus, sa structure, et les différentes figures de l'exil qu'il aborde, qui sont la clé et le guide pour orienter le lecteur vers le contenu du roman.

[1] Kisteva Julia, la révolution du langage poétique, collection « tel que », édition du seuil, Paris 6, 1974, P : 11.

CHAPITRE I : L'EXIL

I-1/ Exil, mémoire, identité :

Paradoxe. Selon les bons usages, j'ai ouvert l'Encyclopedia Universalis. Exil: rien, pas une définition, pas une réflexion. Aucun article. Apparaît toutefois « *Littératures de l'exil* ». Faudrait-il se tourner vers la seule littérature? **Tel** le Premier Homme de Camus et son étrangeté de livre posthume? Tel ce Juif errant, condamné à l'errance éternelle? Tel Ulysse dans l'épopée d'Homère? À l'issue de la Guerre de Troie, les bateaux voguent vers l'ile d'Ithaque, Quand les éléments déchaînés ou les dieux - allez savoir - transportent Ulysse et les siens dans des espaces inconnus. Jean-Pierre Vernant commente:

> « *Au cours du long périple qui va suivre, à chaque moment, l'oubli, l'effacement du souvenir de la patrie et du désir d'y faire retour, c'est cela qui est à l'arrière-plan de toutes les aventures d'Ulysse et de ses compagnons, représente toujours le danger et le mal*. »[1]

Ne saurait-on pas définir l'exil? Seulement le décrire? Croisons les approches littérature, philosophie, sciences humaines.

Définitions et clarifications

Du latin *ex(s)ilium* venant de *ex(s)ul*, «séjournant à l'étranger, banni» ou de ex(s)ilere, « *sauter dehors*» ; première apparition en France en 1080, en Allemagne à la fin du XVIIIe siècle.

Il est intéressant de s'arrêter. Deux sens apparaissent; l'un précis qui vise

> « *L'état de celui que l'autorité force à vivre hors de sa patrie*. »

et par extension « *Tout séjour dans un lieu qui n'est pas celui où l'on voudrait être, de tout éloignement qui prive de certains agréments que l'on regrette*. »[2].

Donc des termes porteurs de négativité, de contrainte, de privation, voire de condamnation.

Il ne serait pas à confondre avec le vocabulaire de l'immigration. Ce terme créé en France dans les années 1870, a été initialement développé par les démographes

[1] VERNANT, Jean-Pierre. *L'univers des Dieux*. Récits grecs des origines, Paris, Seuil, 1999, P.199

[2] Le Dictionnaire de l'Académie Française précise : « Situation d'une personne qui a été condamnée à vivre hors de sa patrie, en été chassée ou s'est elle-même expatriée »

et les statisticiens. Immigrer c'est venir dans un pays dont l'on n'est pas originaire pour s'y établir. On aura alors le substantif: les immigrés ou l'adjectif: la population immigrée. Quant à «migrant» notre attention est conduite par le sens des temps (participe présent), soit donc personne en cours de migration (*en synonyme immigrant*) et si le terme s'emploie aujourd'hui pour les personnes immigrées, c'est donc plus une extension de vocabulaire. La Convention des Nations Unies sur les droits des travailleurs migrants et des membres de leurs familles définit un travailleur migrant comme « *les personnes qui vont exercer, exercent ou ont exercé une activité rémunérée dans un état dont elles ne sont pas ressortissantes* »[1].

On pourra progresser en nous appuyant sur l'un des textes de Paul Ricœur. Le penseur rappelle tout d'abord que l'étranger est celui est d'une autre nation, qui est autre en parlant d'une nation. En bref, il n'est pas de « *chez nous*», des nôtres pas. Mais ainsi cette première définition ne dit rien de ce qu'est l'étranger pour lui-même. Premier constat: nous pouvons très bien ne pas savoir qui nous sommes mais nous sommes censés savoir à quoi nous appartenons, à quelle communauté nous sommes membres. Donc on a une définition par défaut.

C'est donc l'appartenance à une nationalité qui importe. En ce sens la déclaration des droits de l'homme de 1948 le déclare « *tout homme a droit à une nationalité* » ou encore « *nul ne peut être arbitrairement privé de sa nationalité* »[2] mais là encore ce « *droit à* » n'est lié à aucune obligation précise. Sous un autre angle, l'étranger qui veut être admis à la nationalité découvre que ceci est une décision souveraine des autorités politiques de l'État considéré. Dit autrement l'étranger n'est pas autorisé à devenir l'un de nous du seul fait qu'il le souhaite ou qu'il le demande.

Mais que veut dire appartenir à une même communauté nationale? Ricœur répond que : « *c'est une compréhension partagée, nourrie par une histoire incarnée dans des mœurs, manifestée par des façons de vivre, de travailler et d'aimer, et soutenue par des récits fondateurs qui instaurent notre identité*. »[3]

[1] Définition de la convention des nations unies sur les droits des travailleurs migrants et des membres de leurs familles.
[2] Déclaration des droits de l'homme de 1948.
[3] Paul Ricoeur, « *La condition d'étranger* », Esprit, n° 233, 2006, p.266.

Or pour affirmer cela, nous avons besoin de nous comparer aux autres; il y a ici comparaison, différence, voire opposition. Dès lors nous sommes tous étrangers les uns par rapport aux autres.

Ricœur en vient au devoir d'hospitalité et distingue trois situations dans un ordre, dit-il, « *de tragique croissant* »[1]. D'abord l'étranger chez nous, c'est le visiteur de plein gré, puis l'immigré au sens du travailleur étranger, et enfin le réfugié ou demandeur d'asile. Reprenons: la première figure est celle de l'étranger autorisé à partager la condition de membre. On peut citer Kant

> « *Il est question ici non pas de philanthropie mais du droit. Hospitalité signifie donc ici le droit qu'a l'étranger, à son arrivée dans le territoire d'autrui, de ne pas y être traité en ennemi.* »[2]

Droit de visite en vertu du droit de la commune possession de la terre. Fichte lui parlera de droit de « *simple citoyen du monde* ».

Seconde catégorie: *l'étranger comme immigré.* C'est le travailleur immigré dans l'espace économique. Ils disposent de droits: libre circulation, consommation, droits syndicaux... mais « *ils ne sont pas citoyens et sont gouvernés sans leur consentement. Ils sont censés retourner chez eux une fois le contrat de travail ou le visa expiré. Ceci n'empêche pas, loin s'en faut, les ségrégations de s'introduire et de se manifester de manière accrue lors du regroupement familial* » (*logement, rattrapage culturel, liberté de culte...*).

Enfin *l'étranger comme réfugié*. Au choix souverain des États de déterminer la composition de leur population vient interférer un droit que l'on pourrait appeler « devoir d'asile» à des êtres humains ou des groupes victimes de persécution. (*Tradition que l'on trouve dans les institutions de nos principales civilisations fondatrices*) On est ici du côté du secours à des personnes en danger, souvent à titre individuel. Par contre au XXe siècle, la question des réfugiés va prendre une autre ampleur[3]. Reste donc la question de l'attitude souveraine des états. Cette clarification

---

[1] Paul ricoeur, *la condition d'étranger*, p. 270.

[2] Immanuel Kant, *Projet de paix perpétuelle*, traduction de J.Gibelin, Paris, Vrin, 1975.

[3] Convention de Genève, 28 juillet 1951*, sur le statut du réfugié* : toute personne « qui, par suite d'événement survenus avant le 1er janvier 1951, et craignant avec raison d'être persécutée du fait de sa race, de sa religion, da sa nationalité, de son appartenance à un certain groupe social ou de ses opinions politiques, se trouve hors du pays dont elle a la nationalité, et qui ne peut ou ne veut y retourner.

nous a permis de progresser tant en termes d'étymologie qu'en dimension de vivre ensemble.

I-2/ L'exil comme rupture et blessure :

Par l'éloignement dans l'espace, l'exilé se trouve en effet «loin» de sa famille, de son clan, de son peuple et de ce que cela comporte. Il y a là comme une déchirure, l'arrachement à une terre (sens étymologique). Celle-ci normalement offre à l'individu depuis sa naissance un environnement familier, cohérent, réconfortant. Les ethnologues ne nous disent-ils pas que, pour certaines tribus, la peine capitale n'est ni une condamnation à mort, ni un emprisonnement à vie mais l'expulsion définitive de la communauté.

Être éloigné de son lieu d'origine, vivre la rupture d'avec les siens constitue une expérience douloureuse. On mesure donc ici que l'espace parait la matière et le personnage principal de l'exil confronté à « l'étranger » pour lui et à l'étrangeté de modes de vie, de représentations, etc.… perd ses repères et tous les cadres de ce qui se faisait sa vie. D'une part, il n'est pas du côté du pays qui l'accueille. Mais, d'autre part, cette séparation, cet écart le marque par rapport à ses compatriotes; il n'est plus tout à fait du côté du pays qu'il a quitté puisque tout naturellement, par étapes, il va découvrir et adopter ou du moins adapter certains modes d'être et de vivre. Dans cet écartèlement il va vivre une mise en cause ou perte d'identité. L'exilé n'a nulle part et donc n'est nulle part.

L'exil crée une rupture. Cette rupture s'inscrit aussi et peut être surtout vis-à-vis du temps. Mohamed Dib est un auteur algérien reconnu qui lui-même a vécu l'exil. Dans *les terrasses d'Orsol,* il décrit son héros comme quelqu'un qui ne sait plus ce qu'il a oublié et qui prend soudain conscience de son propre isolement.

« *Etre à ce point coupé du monde! Je perds soudain la notion de ma propre identité. Tout ce qui m'entoure m'étrange.* » [1] L'un de ses commentateurs, Sarah Elfassi-Bitoun écrit et précise, je cite:

[1] Mohamed Dib. *Les terrasses d'Orsol*, Paris, La Différence, 2002.

« Dib rend ici la langue française étrangère à elle-même en faisant pénétrer l'arabe dans son système. Pour dire l'étranger, il crée un verbe.
II nous invite ainsi à concevoir l'étrangeté non plus comme un statut figé mais comme une action que le temps déroule, peut interrompre et reprendre. Le fait que le verbe ghabara, s'exiler en arabe, signifie aussi devenir étrange par rapport à ce qu'on a été, suggère d'emblée qu'il faut penser l'exil comme un processus d'étrangement. » [1]

II y a, en effet, un avant et un après ce moment décisif de l'exil. Cet avant est le plus souvent idéalisé, car en quelle que sorte le temps s'est arrêté. Le passé se fige et tout le référentiel qui l'accompagne.

Dans un livre récemment paru, l'auteur chilien[2], exilé politique, raconte ces écarts lors du retour d'exil trente-cinq ans après le coup d'état de Pinochet. Non sans humour, il raconte comment ces responsables et militants politiques ne reconnaissent pas le Chili, « *leur Chili* », persuadés que le pays ne pouvait être qu'à l'instar de celui qu'ils avaient connu.

Ceci peut être accentué par le rapport au temps vécu différemment selon les cultures, on pense ici au rythme effréné de l'occident. Plus profondément, les professionnels de la psyché soulignent à partir de leurs patients qu'ils accompagnent en thérapie « *la fêlure du temps* ». Désormais le temps est haché, délié et de ce fait menace la continuité de l'existence. Qu'il s'agisse de fixation protentive dans l'avenir (« *ma vie commencera quand j'aurai des papiers »)* [3], ou qu'il s'agisse de fixation regret ou remords « *si je n'étais pas parti...* »), dans les deux cas la posture empêche de vivre le présent.

Le premier message qu'un enfant recevant la lumière du monde transmet est un cri de détresse car il vient de résilier un contrat avec son osmose originel et quitter son univers aquatique: le ventre de sa mère. Et pourtant, il ne l'a côtoyé que durant une courte période de neuf mois mais assez suffisante pour entretenir un amour, un attachement et une affection incommensurables entre le nouveau-né et sa génitrice.

---

[1] Alfassi Sarah-Bitoun, *« Danser les saisons de l'exil »,* in Actes du colloque international, les temporalités de l'exil, colloque université de Montréal, 2007.

[2] Luis Sepulveda, L*'ombre de ce que nous avons été*, Paris, Métailé, 2010.

[3] On pourrait ici se référer à Hulsser à propos de la conscience intime du temps au sens de présentation, rétention et protentions sinon je ne pourrais terminer ma phrase mais aussi de la rétention sinon je ne saurais plus de quoi je parle.

C'est là, sans doute, qu'a commencé le premier exil de l'homme. Exil douloureux qui ouvre la voie à l'égarement et à la recherche des repères dans un monde nouveau, exotique et mystérieux. Mais y-a-t-il vraiment un phénomène plus pire que l'exil? En d'autres termes, peut-on oublier facilement cet *«expatrièrent»* de notre environnement naturel? Ce qui est certain est qu'à l'ombre de la douleur de l'exil se cache le désir d'identité et d'appartenance.

L'exil est une semence du désespoir dans l'air, une frustration qui respire, des jours qui passent sans prévenir personne. L'exil, une complainte qui chante dans le ciel, un oiseau qui ne retrouve plus arbre où se poser, des nostalgies itératives et angoissantes, des vœux sans lendemain, une grisaille bleue qui danse devant les yeux stupéfaits. L'exil est une usurpation de soi, des désirs souvent en attente, un vent d'incertitude qui souffle sur les esprits, une sempiternelle inconstance, des insomnies assassines, des sommeils perturbés, des rêves avortés, des déceptions qui s'enchaînent et pullulent comme des champignons. L'exil est somme toute *« un supplice plus pire que la mort »* pour paraphraser les mots de l'écrivaine française Madame de Staël. Mais l'exil serait-il pour autant menteur? La réponse coule vraiment de source, le titre de l'ouvrage du sociologue algérien de renommée internationale Abdelmalek Sayad[1] est plus qu'illustratif. En ce sens, le double mouvement migratoire: *«émigration-immigration»* est construit sur un mythe: le mensonge. D'aucuns voient en lui l'incarnation d'un univers prometteur et meilleur, d'autres une évasion salvatrice d'un monde pourri tandis que la majorité le conçoit comme une simple voie de garage. Autrement dit, la pire solution que puisse choisir un être humain sur terre. Mais l'acte d'émigrer est-il souvent négatif? Pour certains, émigrer, c'est quitter sa terre maternelle, devenir un déraciné, couper les amarres avec ses origines, rechercher une vie meilleure sous d'autres cieux plus cléments, plus accueillants et plus humains. L'émigration est perçue dans ce cas-là comme un défoulement après une longue asphyxie, une quête sérieuse d'un nouveau souffle, un enterrement de traditions anciennes, de loin forts surannées, et par-dessus tout un besoin de paraître autre que ce

[1] Abdelmalek Sayad, L*a double absence*. *Des illusions aux souffrances de l'immigré.* Préface de Pierre Bourdieu. Paris, Seuil, 1999.

que l'on croit être. Pour résumer, l'exil est un pur travestissement de la réalité dans la mesure où s'exiler, c'est évidemment vieillir doucement et lentement mais sûrement. Pris en ses multiples facettes, le concept de l'exil change de couleur et de saveur au fur et à mesure que l'on essaie de saisir son sens réel car il est cette brindille enflammée pouvant provoquer un grand incendie, cette profonde blessure silencieuse, innommable et aux douleurs inextinguibles, cette entaille dans la conscience, dure à guérir, ces chagrins dormants qui cachent en leurs plis des destins brisés et des parcours ratés. Il est pour les fins connaisseurs, un échec programmé, pour les débutants une aventure risquée et pour les intermédiaires un pis-aller. Que faire? Que pourrait-on en espérer?

Il s'avère que dans ce sauve-qui-peut général, les traversées de désert sont fort diverses alors que l'issue est unique: le désenchantement devant les faces superficielles du monde. L'exil est on ne peut plus un choix forcé que les circonstances nous imposent. C'est pourquoi, il est déchirure, rupture et coupure par rapport au passé et aux origines. A dire vrai, l'être humain sensible ne se ressource qu'à la fontaine de l'enfance perdue, ne s'attache qu'aux souvenirs des lieux, des paysages et des traces qui l'ont marqués, ne se lie d'amitié affective et effective qu'avec la mémoire de ses parents, grands parents et proches qui l'a tatouée. Ces êtres affables et magnanimes qui sortent soudainement de son champ de vision et d'affectivité. L'être *«expatrié»*, acculé à la solitude méditative, ne savoure que les brises d'automne aux embruns de figues mûres, de raisins alléchants, de pastèques ainsi que de melons qu'on partage en fins gourmets en petite famille. Mais pourrait-on déraciner un arbre? On serait tout bonnement amené à répondre par l'affirmative, en revanche, on accepte moins cette assertion lorsqu'il s'agit d'origines. Les racines et les origines sont selon l'écrivain libanais *Amin Maaloufà* quelques détails près différents, car si les premières s'enfouissent et se détériorent dans le sol, les secondes se renouvellent et rejaillissent de diverses manières. L'identité est par conséquent un puits et non pas un arbre puisqu'elle nous abreuve de son esprit et nous donne la force d'avancer et de progresser

dans le temps et l'espace. Dans ce cheminement et par l'intermédiaire de sa sève qui est dans ce contexte-là: la culture, la langue, les us et les coutumes du pays d'origine, elle permet à l'arbre qui est dans cette image métaphorique le *«patriotisme»* de s'épanouir et de donner ses fruits. Encore faudrait-il préciser que le mot identité provient étymologiquement du mot latin *«identitas»* qui veut dire *«le même», «l'identique»*, et *«le semblable»*. Cependant, en arabe *«Houiya» ou «Haouiya»* est un terme quelque peu distinctif puisqu'il désigne sans le citer nommément la troisième personne du singulier *«houa»* c'est-à-dire « *lui* ».

D'où cette référence distante à une collectivité désignée d'un point de vue neutre dans la culture arabo-musulmane. *«Houiya»* en est à cet égard un terme *«différenciatoire »* (moi différent par rapport à lui, aux autres) alors que le terme latin *«identitats»* est *«assimilatoire»* (moi identique à lui, aux autres). Notons au passage qu'exilé et identité sont une doublure dans la mesure où il est si difficile de concevoir la réalité de l'exil sans passer par son corollaire qu'est l'identité. De même qu'il s'avère non moins certain de mieux connaître son identité sans passer par la terrible épreuve de l'exil. En ce sens, l'identité est *«objective»* car elle tourne autour des notions de la civilisation, de culture, des racines et des richesses immatérielles de la patrie d'origine et *«subjective»* dans la mesure où l'être humain s'y identifie. Mais l'esprit de l'aventure et de la découverte nous presse le pas et foule au pied et les conventions sociales et les rituels de vie. Il nous pousse entre autres choses à aller plus loin prospecter et butiner à la recherche de nous-mêmes à travers l'autre. Ce prisme à travers lequel se reflète notre identité, cet étranger à notre psychologie, à nos habitudes, à nos manières de voir et surtout à nos idées et perspectives qui vont nous révéler à nous-mêmes *«une nouvelle connaissance est une nouvelle co-naissance»* dit-on aux époques anciennes. Ainsi l'identité serait-elle une quête perpétuelle de soi et l'exil une usurpation et un vol à l'arraché de soi. Cet exil-là où les odeurs des printemps qu'on a passés au *«bled»* deviennent simples réminiscences d'un passé qui n'a pas de nom, cet exil-là où l'on saute sur des occasions, ce *«expatriement»* qui nous écrase par ses miroitements et

nous oblige de ce fait à s'adonner à ses étreintes et à caresser des rêves inassouvis, de partir, partir, loin pour ne plus se ressouvenir, effacer les espaces qui nous interpellent, les traces et l'odeur des mains qui nous ont touché, les silhouettes ayant frôlé nos corps, les regards qui ont croisé nos yeux, le rythme chaloupé des berceuses enfantines, les ondes positives des brises qui nous ont effleuré un soir d'été autour d'un thé familial, et comble de malheur, cet exil-là nous pousse à oublier *«le bled»* qui nous a vu grandir. Ce terme-là à sensations provoque d'ailleurs en nous un sentiment de douceur mêlé d'éloignement et d'ennui jumelé de tristesse. Cela est vrai d'autant plus que la patrie des origines reste à jamais notre unique confident, notre âme inspiratrice, les rides qui nous sillonnent le front et plus que tout autre chose notre amour du cœur.

En ce sens, on peut volontiers dire que l'exil n'est pas seulement *«territorial»* mais aussi et surtout *«spirituel»* car même si l'on s'expatrie corporellement, nos pensées s'accrochent obstinément à ce qui nous est familier, à ce qui nous est consubstantiel, maternel et fraternel. Raisons ayant peut-être fomenté cette étroite imbrication entre la terre, l'identité et la mère. Cette dernière est à l'image de la patrie, un être irremplaçable, affectueux et plein d'égards envers ses enfants. La mère est à la fois porteuse d'une charge d'amour symbolique sans commune mesure en notre for intérieur et d'un désir d'accaparement sans partage de nos êtres, la mère est un aimant qui nous attire pour nous engloutir dans sa tendresse. Dans son roman célèbre *«Nedjma»*, le poète algérien *Kateb Yacine* met en évidence ce rôle d'épouse, de maîtresse, de concubine, de mère et de sœur de la belle *«Nedjma»*. Cette dernière signifiant *«étoile»* n'est autre en réalité qu'une précipitation symbolique de la patrie originelle *«Al-Jazaîr»* aux consonances météoriques sur une «Algérie» colonisée, déchirée, blessée et surtout *«exilée»* d'elle-même. L'expatriement de *«Nedjma»* est en partie du à sa perte, à ses divagations et à ses multiples questionnements. Qui est-elle? Que cherche-elle? D'où vient-elle et qui sont ses origines? Du sang mêlé à l'origine obscure, il n'y a qu'un pas à franchir, une bavure à commettre, un destin à transgresser et *«Nedjma»* en paye les frais dans sa chair et son esprit car ses amours éphémères ne

sont qu'une preuve supplémentaire de la déchéance de son identité et de sa chute dans les abîmes. Si l'on veut *«Nedjma»* incarne l'origine perdue et l'identité éparpillée de la mère, de la sœur, et de notre patrie *«l'Algérie»* puisqu'elle-même née de liaison illégitime, en perpétue les frasques et crée l'ambiguïté. A ce titre, ni *«Kamel»,* son mari, ni les quatre autres amants *(Lakhdar, Mustapha, Rachid et Mourad}* n'ont pu vraiment conquérir le cœur de cette *«séductrice»* sauvage et insatiable. On peut tout de même affirmer que *«Nedjma»* est l'identité elle-même dont l'apprivoisement nécessite de la patience, de la finesse, de l'art de séduire et surtout de la malléabilité émotionnelle d'autant plus qu'elle est une construction continuelle et diversifiée avec différentes composantes psychologique, sociologiques et humaines. L'image de l'Algérie décrite par *Kateb Yacine* mérite à elle seule le nom de *«l'exil»:* exil à la fois de sens, de sentiments, d'amour charnel et d'amour platonique. En termes plus simples, *«exil intérieur»*. On est en quelque sorte en présence d'une dichotomie aberrante entre appartenir à quelqu'un et s'appartenir à soi, c'est-à-dire que ces variables *(moi et soi)* livrent bataille l'une à l'autre sans arriver à un accord commun. C'est peut-être aussi de cette logique que le mot *«Al-Jazaîr» (îles éparpillées)* tire son nom. A dire vrai, tout le génie du grand *Kateb* s'y trouve exploité. C'est inéluctablement dans cette étape cruciale que naît l'espace de *«la marge»*. Les êtres fragiles, sensibles, les *«honnêtes hommes»* comme on dit qui regardent le monde, l'observent et l'analysent, refusent de se compromettre et d'accepter la déformation de la réalité car disons-le en termes plus clairs, l'exil est menteur vu que la perte qu'il présage ne vient qu'après coup, après les pas osés que l'on enjambe, les incessantes démarches que l'on entreprend, les projets que l'on échafaude et tout le toutim. Certes on est tous quelque part des *«ici-liens»* dirait l'humoriste franco-marocain *«Djamel Debbouz»,* des hommes qui habitent dans le petit coin, des femmes qui préparent le couscous, des gamins chahuteurs mais naïfs et des filles pudibondes mais malicieuses.

Néanmoins, on a appris tout de même à être nous-mêmes là où l'on est plus et autre là où l'on est, c'est l'exil de mots qui nous berce, l'exil de l'imaginaire qui nous hante et celui de la pensée qui nous lie.

C'est pourquoi on n'est plus exilé là où l'on nous exile et exilé là où l'on ne nous exile pas. C'est extrêmement difficile à comprendre car il y a un peu de

philosophie là-dessus et que tellement les réflexes humains agissent par contradiction, trouver l'essence des choses dans la clarté des phénomènes s'avère impossible. On ne doit pas perdre de vue en ce sens que si l'on est à priori des *«ici-liens», c'est-à-dire,* des citoyens du monde, on serait à tout le moins amené à accepter ce destin de *«nomades»,* ces êtres en chair et en os qui se déplacent, émigrent et quittent leurs territoires dans un mouvement de transhumance qui les mène aux frontières de l'inimaginable. De tout temps, ce sont les gens de la marge qui ont façonné l'histoire humaine. Ceux-là même qui sont trempés de souffrances, mis à l'écart par les regards désapprobateurs, et taxés de parias. Des *«hommes du silence»* qui regardent en spectacle le monde bouger, en train de livrer ses secrets et de déambuler à travers les rues. Des hommes de marge qui refusent d'émarger leur empreinte au bas de page de l'histoire.

En ce sens, l'exil est formateur et instructif, les gens qui voyagent s'illustrent souvent par leur compréhension facile du monde puisque, il est bien de le rappeler, l'exil ne s'effectue pas seulement entre un pays et un autre, mais même entre un village et un autre, une ville et une autre. On ressent qu'on est exilé dès qu'on franchit le seuil de la porte vers la sortie, le bercail est un lieu de recueillement, de tranquillité et de sûreté morale. Ainsi l'exil est-il dans ce contexte pluriel et se manifeste de différentes manières: attachement, chagrins, rupture, adieux...etc. Mais le plus souvent, c'est l'exil spirituel qui provoque plus de dégâts moraux à l'âme humaine dans la mesure où il la pousse inexorablement dans ses derniers retranchements de survie. En réalité, l'humain où qu'il soit est sujet à l'inconstance. En conséquence, il lui est difficile de voir en précision sa réalité intérieure telle qu'elle est et telle qu'elle se présente. Le roman «voyage au bout de la nuit» de son auteur français Louis-Ferdinand Céline raconte justement cet exil dans l'horreur et l'abjection, «*Barmadu*», le protagoniste principal, incarnation subtile de Céline., se sent hors de lui dans un univers indifférent aux valeurs et à la morale consensuelles du groupe social, un monde de guerre, somme toute, atroce où tout est voué à l'ignominie et au désordre. Ce genre d'exil se trouve également mis en évidence par l'écrivain anglais Joseph Conrad dans ses deux célèbres romans «*au cœur des ténèbres*» et «*Nostromo*» où il se livre à une dissection minutieuse de l'âme humaine primitive et sauvage que voilent les concepts de

civilisation et de modernité sous les fausses parures de progrès. Encore faudrait-il revenir sur le concept d' «*El-ghorba*» qui rejoint dans sa signification polysémique ce «coucher du soleil» qui embrase les cœurs. Ce lieu sombre où il n'y a plus du soleil, plus de chaleur, plus de sourires, à part ceux de l'inspiration profonde qu'invoqué la froideur des souffrances. Mais «*El-Ghorba*» est-elle la vraiment l'interprétation la plus exacte du mot exil? La réponse est inéluctablement dans l'expectative car personne à ce jour ne pourrait nier qu'indépendamment de son pouvoir de nuisance sur les esprits, l'exil est également un renforcement et un enrichissement de l'humain en ses fondements psychologiques et sociaux.

L'exil produit des ruptures dans l'histoire des individus et dans celle des groupes. Comment dès lors assurer la continuité? La mémoire n'est rien d'autre que le mécanisme fondateur de l'identité de la personne ou du groupe. Qu'est-ce à dire? Au lieu d'être un simple enregistrement du passé avec ses oublis qui seraient des ratés, la mémoire représente un travail d'inscription dans le monde. Chacun écrit son existence avec les autres humains et le monde. Autrement dit la mémoire est une posture de l'existence qui s'inscrit ou s'écrit au fur et à mesure où elle se déroule pour ne pas se perdre, pour s'identifier. La mémoire recueille le passé mais en le travaillant pour qu'elle soit la chair de ma vie. Son objectif est de rendre possible l'avenir. On mesure ici combien l'exil est confronté à cette dimension. La mémoire est ainsi l'un des vecteurs de cette continuité permettant ainsi de dire l'identité. Si je veux en effet expliquer à quelqu'un « *qui je suis* », je raconte ma vie en ressaisissant les moments clés qui précisément la caractérisent. Ce récit évoque le passé mais ne produit pas un repli sur ce dit passé. Chaque événement est resitué, prend place dans ma vie en tant que je lui donne un sens. La mémoire rend possible la construction de liens avec le passé. Ceci me permet de m'identifier avec mon histoire, c'est-à-dire de trouver un équilibre entre passé, présent et avenir. Pour envisager l'avenir comme possibilité, il faut dépasser la prétention du présent à occuper la totalité de l'horizon.

I-3/ Ouverture sur l'exil et écritures de l'exil :

La rupture de l'exil ou de la migration peut cacher des causes internes de souffrances. De nombreuses études psychanalytiques nous disent que l'écart entre cet avant idéalisé et cet après déprécié peut masquer pour le traumatisé l'exil originel. On peut reprendre ici le mot du poète Rilke « *Nous naissons tous pour ainsi dire provisoirement quelque part. C'est peu à peu que nous le lieu d'origine pour y naître après coup et chaque jour définitivement.* »[1]

Apparemment la parole n'advient plus chez le sujet qui nous composons en ne réussit plus à articuler la dynamique: passé, présent, avenir. La parole n'est plus alors possible. En ce sens il est sans doute judicieux de ne pas globaliser, généraliser en ne parlant que de l'Homme, la Femme, l'Exilé, le Migrant. Des dimensions individuelles du psychisme au sein des familles, des parcours individuels sont décisifs.

Ces analyses et réflexions que nous venons de développer seraient, nous dit-on, désormais à nuancer voire à modifier substantiellement. En effet ce qui définit le monde du XXIe siècle ne serait-il pas la circulation, la fluidité plutôt que les structures et organisations stables. Quelles conséquences pour celui qui est exilé, migrant? Ce que l'on appelle les théories des réseaux transnationaux entraînent de nouvelles réflexions. Une culture du lien existe et même serait développée par ces personnes. Si les transports à « *bas coût* » et moyens modernes de transport distinguent exilés et migrants, le lien virtuel (*courriel, téléphone, webcam...*) convenant aux deux permet aujourd'hui, plus et mieux qu'avant, d'être présent à la famille et autres, à ce qui leur arrive, au moindre événement. Dès lors la dimension du « *dé-raciné* » disparaîtrait au profit d'un individu qui se déplace, passe des alliances à l'extérieur de son groupe tout en restant attaché (*en lien*) à son groupe d'origine.

Bien plus, d'aucuns de souligner en outre le rôle des diasporas: « *Comment les diasporas changent le monde* »[2]. Là encore les nouvelles technologies de l'information permettent à des communautés dispersées géographiquement d'être beaucoup plus en interaction immédiate. Ceci suppose néanmoins une réelle volonté de maintenir les liens. Entre autres exemples on citera les Turcs en Allemagne (*2,5 millions de*

---

[1] Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Gallimard, 1930.
[2] Luis Sepulveda, *l'ombre de ce que nous avons été*, Paris, Métailé, 2010, p.80.

ressortissants turcs en Europe) ou les Mexicains aux États-Unis (*20,6 millions*). De telles situations viennent bousculer les cartes: modification des politiques d'intégration dans le pays, impact sur le pays d'origine, transferts financiers, influences politiques...On serait à l'aube d'un nouvel âge. La définition et la représentation de l'exilé ou du migrant vivant des ruptures considérées comme fondatrices et radicales sont alors ou seraient mises en cause. Hier être coupé de ses racines, aujourd'hui être en circulation et en contact.

Écritures de l'exil :

Il s'agit d'examiner comment l'exil (*étymologiquement, « exsolum »*

> *« L'arrachement au sol », soit : une rupture géographique et brutale), suscite l'écriture, les différentes écritures. »*[1]

D'une part un départ imposé, vécu comme un arrachement, - et ce, quelle qu'en soit la raison (historique, politique, économique, affective…), provoque en l'individu émotions, sentiments et bouleversements existentiels. Se tournant vers le passé, l'exilé prend conscience du monde quitté ; le pays natal (les paysages, la culture, la famille, laissés en arrière), la langue maternelle, le retour impossible, l'origine perdue : tels sont quelques-uns parmi les thèmes qui hantent l'exilé.

D'autre part, à la douleur de la séparation s'ajoute la nécessaire adaptation au monde nouveau, sa découverte, les espoirs et les peurs qu'il suscite.

C'est pourquoi l'exilé est un homme « *mêlé* ». Tachant de concilier le monde qu'il a quitté et le monde nouveau auquel il doit s'adapter sous peine de périr, il se

trouve, de fait, contraint au travail d'humanité par lequel il en vient à accepter l'« *altération* » :

- Travail du deuil, qui consiste à pleurer sur le passé et à espérer en l'avenir, à pleurer pour faire « *passer le passé* » et pouvoir ainsi se trouver vers l'avenir.
- Travail d'ouverture à l'autre, par le quel il découvre la différence, l'altérité, et pas seulement sur le plan intellectuel, mais dans la vie concrète, dans la rue, les usages…

[1] Dictionnaire fondamental du français littéraire, Forest Philippe et Conio. Gerard, La seine, 2005

- Travail sur son identité : de quel monde l’exilé se reconnaît-il ? cette identité, nécessairement troublée du fait qu’elle oscille entre deux pôles, est-elle vécue comme un déchirement, une des structurations de la personnalité, ou au contraire, une richesse ? Tout cela trouve à se manifester dans la langue, dans l’écriture, dans les genres choisis :
  - Quel choix de langue : exotisme ou purisme ?
  - Quel choix de genre : récit autobiographique, élégie, ou encore épopée pour un nouveau monde à conquérir ?
- Quelle mise en forme pour une écriture du « *je* », des « *je* » : témoignage, éclatement des points de vue, saga familial ?
- Quelle intertextualité pour des textes rédigés « *loin de* » et donc inévitablement doubles, sinon « *feuilletés* » ?

Il semble bien que, écrire l’exil, bien plus que raconter, c’est donner consistance, par l’écriture, à une identité qui était défaillante, c’est « *composer* » entre deux lieux disjoints et parfois conflictuels, entre un passé au bord de l’effacement et un présent angoissant, et aménager un troisième lieu, espace textuel, lieu transitionnel, plus hospitalier, à tout le moins plus ouvert. Si, avec Maurice Blanchot, l’on peut dire que l’écrivain écrit dans le retrait, à partir d’une « neutralité », on peut dire que, en ce sens, écriture et exil ont partie fortement liée et s’entretiennent d’une semblable « *altération* ».

Passons maintenant à l’exil qui est omniprésent dans les écrits maghrébins de langue française et surtout les écrits algériens, plus que manifestation d’un lieu, d’un espace d’identité, le roman maghrébin de langue française peut être considéré comme contenant en son écriture même la mort du lieu. L’exil et l’errance sont inscrits dans le genre romanesque lui-même. Ces romans sont construits souvent comme des emboitements à l’infini d’un récit-lieu dans un autre récit-lieu, emboitement au bout duquel le lieu ultime comme le dernier visage jamais n’apparait. C’est le cas des lieux d’identité confondus avec des récits d’identité qui finissent toujours par révéler sans la dire leur incapacité à définir l’être.

L'exil nourrit également l'œuvre de Kateb à travers le thème générateur du « passager clandestin ».

Comme à travers les pérégrinations de Lakhdar, émigré dans le polygone étoilé (1966). L'exil est également la condition de cette nostalgie sur laquelle est construite l'œuvre de Malek Haddad. Dans le quai aux fleurs ne répond plus (1961). Les Alouettes naïves (1967) d'Assia Djebar, est également celui de l'exil.

L'exil peut donc être considéré non seulement comme le thème, c'est-à-dire le contenu qu'il est de toute évidence, mais comme une sorte de creuset, de Contenant de toute l'écriture romanesque algérienne. Le terme Contenant doit être pris ici au sens spatial. La « *gueule du loup* » qu'évoque Kateb à la fin du polygone étoilé (p.180) est certes la langue française et la douloureuse aliénation (perte de la mère comme du lieu d'enfance, d'ailleurs décrit à travers l'oralité de son « *théâtre intime et enfantin* ») qu'elle apporte. Mais elle est surtout la condition de l'écriture, et enfin de compte l'écriture romanesque elle-même. D'un point de vue spatial, cette image de la gueule du loup prête en effet à une double association. Elle est à rapprocher d'une part du thème de la caverne des origines lieu d'identité impossible dont on a déjà vu la trahison, la réponse décevante. Mais symétriquement elle évoque surtout la figure génératrice de la prison. Prison de Kateb Yacine après la manifestation du 8 mai 1945, dans la clôture de laquelle il dit être devenu l'écrivain qu'il est. La symétrie ainsi dégagée entre un impossible lieu d'origine, et une gueule du loup – prison génératrice de l'écriture. Le genre romanesque s'inscrit nécessairement dans et par l'exil de son dire.

CHAPITRE II : L'ÉCRITURE KATÉBIENNE

II-1/ Biographie de l’auteur :

Kateb Yacine est né vraisemblablement le 2 août 1929 (peut être le 6 août) à Constantine mais se trouve inscrit à Condé Smendou, aujourd'hui Zighoud Youcef. Il est issu d'une famille berbère de Nadhor, actuellement dans la wilaya de Guelma, appelée Kbeltiya (*ou Keblout*). Son grand-père maternel est bach adel, juge suppléant du cadi, à Condé Smendou (Zighoud Youcef), son père avocat et la famille le suivent dans ses successives mutations. Le jeune Kateb (nom qui signifie « écrivain») entre en 1934 à l'école coranique de Sedrata, en 1935 à l'école française à Lafayette (*Bougaa en basse Kabylie, actuelle wilaya de Sétif)* où sa famille s'est installée, puis en 1941, comme interne, au lycée de Sétif: le lycée Albertini devenu lycée Kerouani après l'indépendance.

Kateb Yacine se trouve en classe de troisième quand éclatent-les manifestations du 8 mai 1945 auxquelles il participe et qui s'achèvent sur le massacre de milliers d'algériens par la police et l'armée française. Trois jours plus tard il est arrêté et détenu durant deux mois. Il est définitivement acquis à la cause nationale tandis qu'il voit sa mère « *devenir folle* ». Exclu du lycée, traversant une période d'abattement, plongé dans Baudelaire et Lautréamont, son père l'envoie au lycée de Bône (*Annaba*).

Il y rencontre "Nedjma" (*l'étoile*), "cousine déjà mariée", avec qui il vit " *peut-être huit mois* ", confiera-t-il et y publie en 1946 son premier recueil de poèmes. Déjà il se politise et commence à faire des conférences sous l'égide du Parti du peuple algérien, le grand parti nationaliste, de masse, de l'époque.

En 1947 Kateb arrive à Paris, « dans la gueule du loup » et prononce en mai, à la Salle des Sociétés savantes, une conférence sur l'Émir Abdelkader, adhère au Parti Communiste Algérien. Au cours d'un deuxième voyage en France il publie l'année suivante *Nedjma ou le Poème ou le Couteau* (« *embryon de ce qui allait suivre* ») dans la revue Le Mercure de France. Journaliste au quotidien *Alger républicain* entre 1949 et 1951, son premier grand reportage a lieu en Arabie saoudite et au Soudan (Khartoum).

À son retour il publie notamment, sous le pseudonyme de Saïd Lamri, un article dénonçant 1'« *escroquerie*» au lieu saint de La Mecque.

Après la mort de son père, survenue en 1950, Kateb Yacine devient docker à Alger, en 1952. Puis il s'installe à Paris jusqu'en 1959, où il travaille avec Malek Haddad, se lie avec M'hamed Issiakhem et, en 1954, s'entretient longuement avec Bertolt Brecht. En 1954 la revue *Esprit* publie « *Le cadavre encerclé* » qui est mis en scène par Jean-Marie Serreau mais interdit en France. *Nedjma* paraît en 1956 (*et Kateb se souviendra de la réflexion d'un lecteur: C'est trop compliqué, ça. En Algérie vous avez de si jolis moutons, pourquoi vous ne parlez pas de moutons ?)*. Durant la guerre de libération, Kateb Yacine, harcelé par la Direction de la surveillance du territoire, connaît une longue errance, invité comme écrivain ou subsistant à l'aide d'éventuels petits métiers, en France, Belgique, Allemagne, Italie, Yougoslavie et Union soviétique.

En 1962, après un séjour au Caire, Kateb Yacine est de retour en Algérie peu après les fêtes de l'Indépendance, reprend sa collaboration à Alger républicain, mais effectue entre 1963 et 1967 de nombreux séjours à Moscou, en Allemagne et en France tandis que *La femme sauvage*, qu'il écrit entre 1954 et 1959, est représentée à Paris en 1963, *Les Ancêtres redoublent de férocité* en 1967, *La Poudre d'intelligence* en 1968 (en arabe dialectal à Alger en 1969). Il publie en 1964 dans "Alger républicain" six textes sur "Nos frères les Indiens" et raconte dans "Jeune Afrique " sa rencontre avec Jean-Paul Sartre, tandis que sa mère est internée à l'hôpital psychiatrique de Blida (« *La Rose de Blida », dans Révolution Africaine, juillet 1965* »). En 1967 il part au Vietnam, abandonne complètement la forme romanesque et écrit *L'homme aux sandales de caoutchouc*, pièce publiée, représentée et traduite en arabe en 1970.

La même année, s'établissant plus durablement en Algérie et se refusant à écrire en français, Kateb commence, « *grand tournant* », à travailler à l'élaboration d'un théâtre populaire, épique et satirique, joué en arabe dialectal. Débutant avec la troupe du Théâtre de la Mer à Kouba en 1971, prise en charge par le ministère du travail et des Affaires sociales, Kateb parcourt avec elle pendant cinq ans toute l'Algérie devant un public d'ouvriers, de paysans et d'étudiants. Ses principaux spectacles ont pour titres *Mohamed prends ta valise* (1971), *La Voix des femmes*

(1972), La *Guerre de deux mille ans* (1974) (*où réapparaît l'héroïne ancestrale Kahena*) (1974), *Le Roi de l'Ouest* (1975) [*contre Hassan II*], *Palestine trahie* (1977). Entre 1972 et 1975 Kateb accompagne les tournées de *Mohamed prends ta valise* et de *La Guerre de deux mille ans* en France et en RDA. Au retour de la tournée en France le groupe est délocalisé de Kouba à Bab-El-Oued. Et par la suite « exilé» en 1978 par le pouvoir algérien à Sidi-Belabbès pour diriger le théâtre régional de la ville.

Interdit d'antenne à la télévision, il donne ses pièces dans les établissements scolaires et les entreprises. Ses évocations de la souche berbère et de la langue Tamazirt, ses positions libertaires, notamment en faveur de l'égalité de la femme et de l'homme, contre le retour au port du voile, lui valent de nombreuses critiques.

Kateb Yacine avait définitivement opté pour un théâtre d'expression populaire. Dès le départ, la langue utilisée dans ses pièces était l'arabe maghrébin, langue vernaculaire s'il en est, à fort substrat amazigh. Mais cela ne lui suffisait pas: il rêvait de pouvoir faire jouer ses pièces en Tamazight dans les régions amazighophones. C'est ce qu'il expliqua à Mustapha Benkhemou qu'il avait fait contacter par Benmohammed (*le parolier, du chanteur Idir notamment*) pour donner des cours de langue amazighe aux éléments de la troupe théâtrale. Aussitôt dit, aussitôt fait: l'internationale fut bientôt entonnée en Darija et en Tamazight au début de chaque représentation.

En 1986 Kateb Yacine livre un extrait d'une pièce sur Nelson Mandela, et reçoit en 1987 en France le Grand prix national des Lettres. En 1988 le festival d'Avignon crée *Le Bourgeois sans culotte ou le spectre du parc Monceau* écrit à la demande du Centre culturel d'Arras pour le bicentenaire de la Révolution française (*sur Robespierre*). Il s'installe à Vercheny (Drôme) et fait un voyage aux États-Unis mais continue à faire de fréquents séjours en Algérie.

Sa mort laisse inachevée une œuvre sur les émeutes algériennes d'octobre 1988. En 2003 son œuvre est inscrite au programme de la Comédie-Française.

Instruit dans la langue du colonisateur, Kateb Yacine considérait la langue française comme le « butin de guerre» des Algériens.

« La francophonie est une machine politique néocoloniale, qui ne fait que perpétuer notre aliénation, mais l'usage de la langue française ne signifie pas qu'on soit l'agent d'une puissance étrangère, et j'écris en français pour dire aux français que je ne suis pas français »,

déclarait-il en 1966. Devenu trilingue, Kateb Yacine a également écrit et supervisé la traduction de ses textes en berbère. Son œuvre traduit d'identité d'un pays aux multiples cultures et les aspirations d'un peuple.

Kateb Yacine meurt d'une leucémie le 28 octobre 1989. Achour Cheurfi écrit dans son « *Dictionnaire biographie des écrivains algériens* », (*Casbah Editions – 2002*) : *« De l'écriture éclatée du polygone étoilée* » (1966) aux déclarations du « *poète comme boxeur* » (1994), une même fureur passionnelle, une même douleur vécue dans l'errance et soutenue par l'éblouissement de la création. Poète et boxeur, Kateb témoigne, à travers une œuvre peu abondante mais assez dense, de cette absolue volonté de demeurer ce qu'il a toujours voulu être : « *au sein de la perturbation un eternel perturbateur*. »

II-2/ Rapport Littérature – Société – Histoire :

« *Tout peut être dit de la littérature et l'inverse est vrai* »[1]

Reflet de la société ou comme disait, ajuste titre, Mme de Staël :

« *La littérature est le miroir de la société* »

A cette expression, nous estimons qu'il est aussi communément admis que la littérature est, pour reprendre, les propos de M. Blanchot :

« *Une mémoire qu'on interroge* »[2]

Pour définir, ou tenter de définir, la relation qu'entretient la littérature avec la société et l'histoire, nous commençons par affirmer qu'elle a été depuis toujours à l'écoute de la société dont elle évolue. L'homme de lettres, en tant que tel, a toujours été amené à prendre position, à se définir par rapport aux situations où il se trouve mêlés. Les poètes comme les prosateurs sont autant des portes parole de leur société que des créateurs ou artistes. La construction d'un édifice artistique a toujours été un espace imaginaire où se côtoient l'aspect matériel de la littérature et l'aspect socio historique dans la mesure où ces deux aspects sont les deux faces de la même pièce ;

---

[1] M. Blanchot, *L'espace littéraire,* Ed, Folio essais, Paris, 1988, P.35
[2] Robert Escarpit, *L'écrit et la communication,* PUF, Paris, 1978, P.54

c'est-à-dire la littérature ou l'œuvre littéraire. L'homme de lettres est avant tout et surtout un être humain marqué par la culture, les traditions, les mœurs de la société à laquelle il appartient.

Mettre à jour une œuvre littéraire reflétant la réalité, la faire surgir de l'imaginaire, ou réunir les deux exigences en une seule ne peut se concevoir sans l'impact de la société. L'écrivain n'agit jamais en dehors d'un espace social et temporel. Lequel espace est un élément moteur dans l'articulation de l'œuvre littéraire qui se construit et se définit sans cesse et ce en fonction de la construction et la définition de la société. C'est cette idée que nous lisons dans les propos de J.M Schaeffer :

> « *Une œuvre n'est jamais uniquement un texte, c'est-à-dire une chaîne syntaxique et sémantique, mais elle est aussi, et en premier lieu, l'accomplissement d'un acte de communication interhumaine, un message émis par une personne donnée dans des circonstances et avec un but non moins spécifiques.* »[1]

Pour comprendre la littérature, le chercheur est amené à l'inscrire dans deux espaces, l'un artistique, l'autre géographique pour ne pas dire spatio-temporel. En ce sens, nous dirons que le discours social produit un discours littéraire qui, généralement, vient pour s'inscrire dans l'image de la société. Dire que les normes sociales et les normes esthétiques s'interpénètrent et s'entrecroisent, c'est valider le rapport très étroit littérature, société et histoire. Ce qui implique que toute société a besoin d'une « *caution littéraire* » que lui apporte la littérature. Les sociétés ont donc trouvé dans les écrivains des interprètes sincères.

C'est ainsi que chaque époque a sa propre littérature, qui la traduit, la reflète et la transporte dans le temps. En ce sens, il est admis que toute littérature s'inscrit généralement dans le sens de l'histoire de son époque :

> « *Le rapport de l'histoire à la littérature est un rapport souvent fait de malentendus, mais il n'y a aucun discours bipolaire du moment que l'écriture de l'histoire passe par le recours à l'imaginaire. Cette dialectique histoire -*

[1] Jean Marie Schaeffer, *Qu'est - qu'un genre littéraire,* Eds du Seuil, Paris, P.80.

écriture tend à se résoudre dans un discours particulier où l'histoire et l'écriture ne font qu'un »[1]

Ceci dit, l'artiste, notamment l'homme de lettres, s'inspire de son milieu, de son époque. Sa production est un miroir qu'on promène dans l'histoire de sa société dans la mesure où :

> « *L'écriture de l'histoire est en effet littéraire, il reste que l'histographe met en œuvre outre une langue et toute sa culture, une rhétorique. Mais ce n'est pas seulement l'écriture qui fait l'histographe, c'est aussi l'histoire qui saisit l'écriture et c'est à l'œuvre dans l'actualité du sens que dit la littérature. Si le temps investit l'écriture, l'écriture aussi donne le temps du sens à la pensée et en est le repos. C'est d'ailleurs, cette profonde expérience de l'historicité de l'écriture et de la littérature qui a donné et donne encore à penser.* »[2]

A lire les différentes littératures, on se rend compte qu'aucun écrivain n'échappe à l'influence de son milieu social et historique, car le souligne Roland Barthes :

> « *L'histoire est présente dans le destin des écrivains. Elle est devant l'écrivain comme l'avènement d'une option nécessaire entre plusieurs morales du langage. Elle l'oblige à signifier la littérature selon des possibles dont il n'est pas le maître.* »[3]

Une lecture entre les lignes et derrière les mots de cette citation ne saurait être exclut et autorise à avancer, encore une fois, les propos de Roland Barthes selon lesquels il est question de la relation littérature, histoire et société :

> « *C'est l'histoire qui propose ou impose une nouvelle problématique du langage littéraire : c'est sous la pression de l'histoire que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné.* »[4]

II s'agit d'affirmer le principe de la « *variabilité littéraire* » qui consiste à affirmer, avec *B. Tritsmans*, que l'œuvre littéraire est un édifice, voire « une totalité de valeurs » d'ordre esthétique et extra esthétique, ce qui signifie logiquement que :

---

[1] Les cahiers du Slaad, *Des langues et des cours en question,* Ed, Slaad, Constantine, Janvier 2OO4, P. 162.
[2] Revue pratique, *Enseigner la littérature,* N° 38, Juin 1983.
[3] Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Ed, du Seuil, 1972, P.54.
[4] Ibid,

> « *Chaque époque ou école opère de nouveaux choix parmi les possibles et élabore de nouvelles combinaisons. Pour tout moment de l'histoire, on devrait donc pouvoir décrire un système de choix et de combinaisons.* »[1]

Lequel « *choix de combinaisons* » est dicté par l'esprit de chaque époque et ceci en fonction de la somme des valeurs qui prédominent et qui font que toute production artistique porte les empreintes de son époque d'où le paradoxe de la production littéraire. Dans cet ordre d'idée, Roland Barthes affirme que :

> « *L'œuvre [littéraire] est essentiellement paradoxale... elle est à la fois signe d'une histoire et résistance à cette histoire ... en somme, dans la littérature deux postulations : l'une historique, dans la mesure où elle est institution, l'autre psychologique, dans la mesure où elle création.*»[2]

La littérature antique a merveilleusement rapporté une certaine image de la cité antique. L'esprit mythologique, les guerres fratricides entre dieux et demi dieux, les luttes acharnées des humains pour la survie et l'affirmation de soi face aux forces humaines ou divines, le recours aux forces surnaturelles comme signe de soumission, de faiblesse et de refuge, c'est la littérature qui nous a révélé ce mode de vie. L'image de l'époque médiévale et la main mise de l'église sur les productions artistiques nous ont été rapportées par la littérature.

Cette littérature a reflété la réalité de la société médiévale sous ses multiples facettes notamment celle relative à l'église. A cette époque, les écrivains avaient beaucoup plus le statut de salarié de l'Etat - Eglise. C'est pourquoi, nous retiendrons le passage d'une littérature fondée sur la mythologie à l'époque antique à une autre fondée sur la religion à l'époque médiévale.

C'est dire que les thèmes abordés dans ces deux littératures sont conformes à l'esprit des deux époques. Lequel esprit est régit par la croyance dans un cas à la mythologie et aux forces naturelles dans l'autre à la croyance d'un dieu suprême. A voir uniquement ce premier cas reflétant le rapport interactionnel littérature - société, il

---

[1] M. Delcroix, F. Hallyn & autres, Introduction aux études littéraires, méthodes du texte, De Boeck & Lancier s.a, 1995, P.12.

[2] Roland Barthes, *Histoire ou littérature* ? Ed du Seuil, Paris, P.118.

devient légitime de mettre l'accent sur la dimension socio historique de la littérature qui devient par la force des choses cette :

« *Institution sociale au caractère historique marqué* »[1]

Devant l'impossibilité de rester fidèle et de se plier aux exigences de la société médiévale, l'époque classique a donné naissance à un autre esprit littéraire. La société bourgeoise a quant, à elle, instauré ses propres règles, d'où l'équation de la noblesse des idées et de la langue : « *idées nobles dans une langue noble* ». Le pré romantisme, le romantisme comme courant reflet abandon de l'imagination, le symbolisme comme la volonté de rompre avec le positivisme et le naturalisme, le réalisme comme miroir de la réalité sans aucune intervention de l'auteur, le surréalisme comme mouvement anarchique prônant le principe d'une révolte démesurée contre toutes les valeurs de la société tant morales qu'artistiques, le pâmasse avec le souci de la perfection artistique et le principe : «l'art pour l'art», le naturalisme avec l'apanage du scientifique...et tous les courants s'inscrivent dans des époques et par conséquent reflètent l'esprit de telle ou telle époque. Ceci dit, tout écrivain écrit à partir de sa société, de sa culture et de son histoire qu'elle soit individuelle ou collective. L'avènement de chaque courant littéraire est donc une contestation des catégories héritées de celui qui le précède.

Elle est une manière pour s'inscrire dans la société et l'histoire de son époque.

La contextualisation de la littérature est un facteur déterminant facilitant l'accès et la compréhension de n'importe qu'elle œuvre littéraire. La socialisation et l'historisation de la littérature sont deux concepts qui, à l'exemple de Jean Peytard, reviennent, souvent, sur la bouche et dans les écrits des spécialistes de la discipline :

> *«L'écrivain, le texte, le lecteur sont historiquement, socialement, ethnologiquement situés et en profondeur, ils entretiennent des rapports plus ou moins étroits avec les événements de leur époque et de leur pays.* »[2]

Dans les littératures orientales, c'est le même principe qui émerge et conditionne la littérature. A l'époque anté islamique, c'est à dire jahilite, les poètes possédaient des Djinns, ventaient l'amour, la fidélité, la générosité, le courage, la

---

[1] J. Peytard & autres, *Littérature et classe de langue,* Ed, Hatier, Paris, P. 128.
[2] Jean Peytard & autres, Ibid

bravoure et biens d'autres valeurs de ladite société. C'est donc bien à tort qu'on croit comprendre la littérature sans l'inscrire dans sa dimension sociale. A ce titre, nous affirmons purement que la littérature relève essentiellement de l'ordre de la relation qu'elle entretient avec la société et l'histoire. D'ailleurs, c'est pourquoi la notion de littérature a été fluctuante au cours de l'histoire. Ce qui implique forcément que les changements socio historiques donnent naissance à des changements au niveau des formes et des thèmes littéraires. C'est ainsi que Simone de Beauvoir juge que :

> « *La littérature est une activité exercée par les hommes sur les hommes afin de dévoiler le monde où nous vivons.* »[1]

C'est ainsi que les changements des goûts, des mentalités, des cultures, des horizons d'attente, voire des sociétés engendrent une nouvelle forme de littérature qui vient forcément accorder ses violons avec ceux de la société. Car est littérature ce qu'une société considère comme littérature.

Les œuvres littéraires qui ne s'inscrivent pas dans l'horizon d'attente d'un public donné, dans une société donnée et dans une époque donnée sont généralement rejetées par l'opinion publique de l'époque. Les œuvres de Jules Verne, Mme Bovary de Gustave Flaubert sont, dans ce contexte, des exemples illustratifs.

La littérature apparaît donc comme fluctuante au cours de l'histoire. Elle :

> « *Apparaît comme un concept évolutif dont le contenu change selon les conditions historiques à la différence des belles-lettres qui constituent un cadre fixe lié à des valeurs immuables sur le beau sublime ; on convient que le propre de la littérature est d'exprimer autre chose que ce qu'elle dit explicitement et que c 'est précisément sur ce point qu'elle diffère du langage courant* »[2]

Et même des autres formes d'expression artistique. Pour sa part, Jean Ricardou avance que :

[1] Simone de Beauvoir,
[2] A.Robbe Grillet, *Pour un nouveau roman,* Ed, De Minuit, Paris, P.69.

« Lire la littérature, c'est tenter de déchiffrer à tout instant la superposition, l'innombrable entrecroisement des signes dont elle offre le plus complet répertoire. La littérature demande en somme qu'après avoir appris à déchiffrer mécaniquement les caractères typo. Graphique l'on apprenne à déchiffrer l'intrication des signes dont elle est faite ; pour elle il existe un second analphabétisme qu'il importe de réduire. »[1]

Une telle considération de la littérature où tout est signe, nous autorise à dire que la littérature se prête logiquement à de différentes approches. Pour comprendre une littérature, pour scruter le fond d'une œuvre littéraire rien ne doit être négligé. De la relation qu'entretient la littérature avec la société, elle :

« *Est toujours prise ne sandwich entre une approche historique au sens large le texte comme document) et une approche linguistique (le texte comme fait de langue, la littérature comme art du langage), qui sont irréductibles.* »[2]

De là, nous déduirons, et cela toujours à la suite d'Antoine Compagnon que la :

« *La littérature gagne à être cernée à travers les représentations et les usages qu'elle suscite à travers le temps, l'espace et les sociétés*. »[3]

C'est pourquoi, la littérature doit être socialement et historiquement circonscrite. Faute donc de pouvoir la contextualiser, elle devient un objet inerte. A cette finalité, les critiques, les sociologues, les psychologues et tous ceux qui s'attachent à l'étude du « phénomène littéraire » tendent à l'inscrire dans le vaste champ de la société et de l'histoire dans la mesure où :

« *Les œuvres littéraires s'inscrivent dans le temps, dans l'histoire et l'histoire devient alors élément de base de la textualité et non comme cadre référentiel.* »[4]

De ce qui précède, il est juste de souligner le double caractère de la littérature ; celui relatif à la société et celui relatif à l'histoire. En somme, les études littéraires et l'histoire littéraire ont confirmé qu'il :

---

[1] Jean Ricardou, cité par, Christiane Achour et Simone Rezzoug dans : *Convergences critiques*
[2] Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun,* Ed du Seuil, 1998 .P.31.
[3] Ibid, P.33.
[4] J.P Goldenstein, *Entrées en littérature,* Ed, Hachette, Paris, 1990, P.102.

> *«N'existe pas de littérature hors d'une histoire qui conditionne son émergence et d'un système social qui l'institue, la valorise, la transmet et veille à sa réception.»*[1]

A ce stade de la réflexion, il importe d'insister sur les pratiques culturelles de la littérature, voire insisté sur sa *«fonction anthropologique* » comme le signale, à juste titre, H. Besse. Avec la littérature on est donc dans le fond de la société, c'est-à-dire dans le vif de l'histoire et de la culture. Dans ce contexte, les œuvres littéraires constituent une voie d'accès « *aux différents modèles culturels* ». Ce qui fait que toute littérature s'inscrit logiquement dans ce qui fait la particularité d'une société. En ce sens, et dans la logique de la fonction anthropologique de la littérature, H. Besse déclare :

> « *Toute société développe, par réflexion sur son expérience du monde et du langage, des savoirs où elle codifie cette expérience et qui concourent à sa transmission aux générations suivantes. La littérature* orale, *ou écrite, parce qu'elle résulte d'un travail sur cette expérience, nous parait être un des de ces savoirs, peut-être le premier, car que seraient la religion, le droit, la morale, ou même la Grammaire, sans les textes littéraires qui les fondent, les représentent ou les exemplifient »*[2]

La littérature est, selon ces propos, une voie de transmission de savoirs culturels, de connaissances historiques. Recourir à la littérature pour connaître l'image d'une société dans une époque donnée, jeter un regard sur son histoire, sa culture ou inversement est la manière la plus logique pour affirmer l'étroite relation de l'équation ternaire : Littérature - Société - Histoire. L'écriture littéraire de l'histoire passe de tout commentaire dans la mesure où :

> « *L'écriture de l'histoire est en effet littéraire, il reste que l'histographe met en œuvre outre une langue et toute sa culture, un rhétorique. Mais ce n'est pas seulement l'écriture qui fait l'histographie, c'est aussi l'histoire qui saisit l'écriture et c'est à l'œuvre dans l'actualité du sens que dit la littérature. Si le temps investit l'écriture, l'écriture aussi donne le temps du sens à la pensée et*

[1] Ibid, P.103.
[2] H. Besse, *Comment utiliser la littérature dans l'enseignement du F.LE,* Ici est là, N° 20, P.53.

en est le repos. C'est d'ailleurs, cette profonde expérience de l'historicité de l'écriture et de la littérature qui a donné et donne encore à penser. »[1]

De cette vérité, l'on observe que la littérature est, pour les sociologues comme pour les ethnologues, les anthropologues et les historiens, une source d'inspiration riche en enseignements. C'est ainsi que les œuvres littéraires véhiculent les valeurs d'une société et d'une époque, les traits culturels et les spécificités propres à chaque société. A titre d'exemple, si nous lisons *L'ILIADE* d'Homère, *L'ENIDE* de Vigile, *LE LIVRE DES ROIS* de Firdûsî, LA LEGENDE DES SIECLES de Victor Hugo et tant d'autres œuvres littéraires épiques ou romanesques, c'est l'image d'un ensemble de sociétés et d'époques qui nous est fidèlement reflétée. C'est à ce titre qu'il est question de valoriser l'approche anthropologique de la littérature, car selon Georges Mounin :

« *La littérature reste considérée souvent comme la seule, et toujours la meilleure, ethnographie [...] d'un pays donné, au sens propre du mot ethnographie : presque toutes les images et les idées les plus tenaces et les concrètes que nous avons sur les Anglais, les Russes ou les Grecs (...) sont venues (...) des œuvres littéraires »*[2]

L'histoire est continuité et évolution, la littérature l'est aussi. Chaque période historique a ses propres écrivains et ses œuvres littéraires. Toute littérature s'inscrit donc dans le cadre général de l'histoire :

« *Le rapport de l'histoire à la littérature est un rapport souvent fait de malentendus, mais il n'y a aucun discours bipolaire du moment que l'écriture de l'histoire passe par le recours à l'imaginaire. Cette dialectique histoire/écriture tend à se résoudre dans un discours particulier ou l'histoire et l'écriture ne font qu'un"* car *"l'écriture de l'histoire est en effet littéraire, il reste que l'histographe met en œuvre outre une langue et toute sa culture, une rhétorique. Mais ce n'est pas seulement l'écriture qui fait l'histographie, c'est aussi l'histoire qui saisit l'écriture et c'est à l'œuvre dans l'actualité du sens que dit la littérature. Si le temps investit l'écriture, l'écriture aussi donne le temps*

[1] Mémoire.
[2] Georges Mounin, *Linguistique et traduction,* Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1976, P.153.

du sens à la pensée et en est le repos. C'est d'ailleurs, cette profonde expérience de l'historicité de l'écriture et de la littérature qui a donné et donne encore à penser »[1]

Ces citations démontrent et développent de manière très explicite la relation étroite qui existe entre l'histoire et la littérature à travers une démarche interdisciplinaire qui implique le principe d'intégration entre deux ou plusieurs disciplines, et pour réaliser cette intégration, il y a :

« *Nécessité de mettre en place une collaboration, une coordination des compétence scientifique* » [2]

À savoir celle de la littérature et celle de l'histoire. C'est une démarche de conquête de réel, d'un processus du savoir. Cette interdisciplinarité correspond à :

« *Une interaction entre deux ou plusieurs disciplines qui implique des échanges entre disciplines de telle sorte que les disciplines mises à contribution s'en trouvent modifiées ou enrichies* »[3]

Car c'est la voie du renouvellement, et sert d'horizon pour la rénovation et la modernisation. Elle est la voie de la transmission de connaissances aussi bien historique que littéraires. Cette intégration et interaction des deux disciplines (littéraire et histoire) vont les combiner et les confondre vers la fin. Roland Barthes souligne que:

« *L'histoire est présente dans un destin des écrivains. Elle est devant l'écrivain comme l'avènement d'une option nécessaire entre plusieurs morales du langage. Elle l'oblige à signifier la littérature selon des possibles dont il n 'est pas maître* »[4]

---

[1] Ibid, P.153.

[2] Reinhard.D, *L'enseignement de l'Histoire,* Ed, PUF, Paris, 1967, P.33.

[3] Rege Clet. N, *Enseignement universitaire et interdisciplinarité, un cadre pour analyser, agir et évoluer,* Eds. De Boeck université, Bruxelles, 202, PP. 5.10.

[4] Ibid, PP.5-10.

> « *C'est l'histoire qui propose ou impose une nouvelle problématique du langage littéraire : c'est sous la pression de l'histoire que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné* ».[1]

Il avance aussi que :

> « *L'œuvre est essentiellement paradoxale (...) ; elle est à la fois signe d'une histoire et résistance à cette histoire (...) ;, en somme de la littérature, deux postulations : l'une historique, dans la mesure où elle est création. Il faut donc, pour l'étudier, deux disciplines différentes et d'objet et de méthode, dans le premier cas, l'objet c'est l'institution littéraire, la méthode, c'est la méthode historique dans ses plus récents développements, dans le second cas c'est l'investigation psychologique* ».[2]

L'histoire, comme toute science, est en constante évolution ; c'est vers la fin du 19ème siècle que l'histoire événementielle, sans être remise en cause, sur le fond, accède au statut de science. Quelle histoire ? S'écrit Barthes :

> « J'entends l'histoire des historiens ; d'une part l'histoire est une sorte de récit, un récit "vrai" par comparaison au récit "fictif. D'autre part, l'histoire se rapporte aux actions des hommes dans le passé :
>
> « *L'histoire porte sur des actions humaines, régies par des intentions, des projets, et des motifs d'autrui. Selon cet argument, l'histoire n'est que l'extension de la compréhension d'autrui* ».[3]

La littérature, quand à elle, est liée au développement de la production et de l'édition dans ce domaine ainsi qu'à celui des études historiques qui l'accompagnent. En effet le 19eme siècle est celui des "historien nationales" c'est-à-dire que les écrits avaient pour centre d'intérêt l'histoire de leur époque. La littérature tend à déterminer l'essence d'une époque voir d'une nation, incluant toujours dans son corpus l'histoire, les essais politiques ou religieux :

> « *Le texte littéraire est une introduction à des savoirs littéraires, historiques, humanistes ou critiques* ».[4]

---

[1] Barthes. R, Histoire ou littérature ? In annales n°3, Mai-Juin 1960, repris « sur Racine » Ed. Du Seuil, Paris, 1963, P. 29.
[2] Ibid.
[3] Ibid, P.45.
[4] Peytard J ; & les autres

Donc la littérature prend valeur sociale et historique selon Jean Peytard. Une définition plus réaliste fait de la littérature

« *Une institution sociale au caractère historique marqué* »[1]

Le texte littéraire est un objet valorisé, "sa consécration" par la société lui donne l'emblée le statut d'un texte qui circule dans des contextes différents : spatio-temporels et historiques. Il prend alors valeurs dans le réseau mouvant de l'histoire qui travaille cette société. Ce qui confirme Jean Peytard :

« *L'écrivain, le texte, les lecteurs sont historiquement, socialement, ethnologiquement situés et en profondeur, ils entretiennent des rapports plus ou moins étroits avec les événements de leur époque et leur pays* »[2]

L'œuvre littéraire appartient à l'histoire selon Roland Barthes et ne cesse de lui échapper. Elle est le produit d'une société et d'un temps donné. Pour J.P. Goldstein :

« *Les œuvres littéraires s'inscrivent dans le temps, dans l'histoire et l'histoire devient alors élément de base de la textualité et non seulement comme cadre référentiel* »[3]

De ce fait, les rapports du texte et l'histoire s'avèrent extrêmement complexes, selon lui. Ce qui amène le lecteur à réfléchir sur cette question très controversée des rapports entre littérature et histoire. Pour cela, on doit nommer les diverses "strates d'historicité d'un texte", c'est-à-dire relever dans le texte différentes traces de l'histoire et les commenter, ce qui veut dire que le texte se trouve ancré dans une réalité, et qu'il n'est miraculeusement autonome, préservé par sa textualité.

La disparition de la langue française renferme de nombreuses références historiques. Ces traces d'historicité relèvent de niveaux différents : vocabulaire, usage datable, allusions au passé, organisation sociale en rapport avec l'histoire, que nous allons démontrer lors de l'analyse à proprement dite du roman. Pierre Barberis souligne que :

« *Le texte est historique en ce sens qu'il y a des traces de l'histoire, des faits historiques et sociaux* »[1]

---

[1] Ibid.
[2] Ibid.
[3] Goldenstein J.P, *Entrées en Littérature,* Ed. Hachette, Paris 1990, P.102.

Barthes quant à lui affirme que :

« *Comme l'art moderne, l'écriture littéraire porte à la fois l'aliénation de l'histoire et le rêve de l'histoire : comme nécessité, elle atteste le déchirement des classes, comme liberté, elle est conscience de ce déchirement et l'effort qui vient dépasser* »[2]

Dans la littérature la première question à se poser est : que cache-t-on de l'homme ? (sa vie, de son histoire passé ou présent) :

« *Chaque texte littéraire porte en lui le regard sélectif du monde organisé au sens duquel il naît et qui forma sa réalité référentielle* ».[3]

L'œuvre littéraire s'inscrit dans une période donnée c'est-à-dire insérée dans une situation, une société donnée, une époque donnée, un moment donné de l'institution littéraire et où écrivains et ouvres sont les repérages de mouvements importants dominants de chaque période, avec un destinataire réel :

« *Le texte littéraire tente en effet de rendre présente, les nouvelles formes sociales et les réalités contemporaines. A ce même registre appartiennent bien sur l'écriture du passé et l'histoire de l'évolution de l'homme* »[4]

Dans notre analyse une autre question s'impose : de l'histoire à la littérature? Ou de la littérature à l'histoire? Aucun auteur n'affirmerait que l'œuvre est "d'abord présence libre, libre de son passé" selon Barthes. Son idée est que l'auteur est traditionnellement vu comme un avant du texte, qu'il nourrit de sa pensée, de ses sentiments, de sa vie, de sa société puis il écrit et le livre est produit. Pour les modèles historistes :

« *Expliquer, c'est dire qu'elle est l'origine et quelle est la conséquence, le sens de l'œuvre est lui-même le résultat de l'évolution historique"* et *"toute admiration est historique* »[5]

pensait Renan. Jacques Derrida affirme quant à lui qu'un texte écrit est une machine qui produit un renvoi indéfini". Pour Pierre Berberis :

---

[1] Ibid, P.103.
[2] Barberis. P, cité par E. Ravoux - Rallo, op. Cit, PP.88-91.
[3] Barthes.R, Op. cit.
[4] Goulemot. P, La littérature des lumières, Lettres supérieures, Ed. NATHAN, Paris, 2002, P.65.
[5]

« *L'histoire n'est pas au centre du texte, comme le noyau au centre du fruit. Le texte contient de l'histoire à condition que je le mette en histoire".* II ajoute que le *"texte est historique en ce sens qu'il y a des traces de l'histoire, des faits historiques et sociaux* »[1]

Jean Paul Sartre dit que l'auteur est aussi historique" lorsqu'il écrit son texte, il ne le fait pas hors de sa situation historique, il écrit bien ancré dans son temps, son milieu, dans son histoire. Le texte est alors "un truchement historique" qui permet le contact entre l'auteur et le lecteur, il est un monde qui représente le monde commun de l'auteur et du lecteur. Le texte "reprend" le monde et l'auteur "apprend" quelque chose du monde au lecteur qui l'ignore. Les faits humains sont historiques et collectifs. En définitive, comme le souligne bien J.P.Goldenstein :

« *Il n'existe pas de littérature hors d'une histoire qui conditionne son émergence et d'un système social qui l'institue, la valorise, la transmet et veille à sa réception"* et *"à la croisée de l'histoire et de l'esthétique, on observe que la réception des textes, leur résonance et leur interprétation, ne cesse de fluctuer* »[2]

C'est avec Walter Scott, vers l'année 1820, qu'un sous genre romanesque prit forme : c'est le roman historique, caractérisé par le récit des aventures d'un héros et d'une héroïne pour reconstituer et faire vivre les sociétés révolues. Les grands moments historiques furent ainsi tour à tour évoqués par ce genre d'œuvres. (Nous citerons à titre d'exemple : notre dame à Paris de V. Hugo en 1831, Guerre et paix de Tolstoï en 1869, le lecteur Givago de B.Pasternak). Cette façon peu rigoureuse mais "*attirante et séduisante*" d'aborder l'histoire s'est imposée jusqu'à nos jours. Beaucoup d'œuvres "réfléchissent" l'histoire à leur manière (les mémoires d'Adrian de M.Yourcenar en 1972)

La chrysalide de Aicha Lemsine figure parmi ce sous genre romanesque qui provoque le passé à travers l'histoire d'amour de ses héroïnes. C'est un récit qui se présente comme contribution à l'histoire. Nous dirons comme Daniel mortier que c'est la forme la plus florissante. Pour Geneviève Mouillant:

[1] Barberis. P, Op.Cit., PP. 38-39.
[2] Fraise. E, Mouralis.B. P.84.

« Le roman historique est satisfaisant parce qu'il concile deux fonctions de la lecture: la connaissance du vrai et l'éclosion dans un univers fictif, opaque pour les personnages. L'histoire y prend pour le lecteur une claire nécessitée rétrospective. Et ses discordances sont assez lointaines pour ne pas troubler la fascination de l'imaginaire »[1]

La reconstruction du passé est l'œuvre de l'imagination. L'historien, lui aussi, en vertu des liens évoqués entre l'histoire et la littérature (en particulier le genre littéraire qu'est le récit), configure des intrigues que les documents interdisent ou autorisent:

« L'histoire en se sens, combine la cohérence narrative à la conformité du document, alors que le récit englobe parmi ses variantes un sous-genre aussi considérable que l'histoire, qui peut prétendre être une science, ou à défaut, décrire les événements réels du passe »[2]

L'histoire doit être dans la littérature mais raconter autrement :

« Il «écrire à partir des émotions, à partir de sa propre culture »

La littérature est un miroir qui renvoie une image de soi narcissique et on sait que la valorisation de soi est passée par la construction d'une histoire nationale.

II-3/ Kateb : De la langue maternelle à la langue étrangère :

« Le récit n'a de repère que sur le miroitement d'une musique vibratoire toujours rassurante et maternelle »[3]*. A.Khatibi.*

« Notre langue maternelle plonge en nous une racine qui ne peut jamais être arrachée, et cette racine est la mémoire qui nous ancre à la Mère selon le mécanisme d'un plaisir de répétions »[4] *J.Green cité par Ch.Flavigny .*

Certains écrivains parlent de leur relation avec la langue étrangère et disent et décrivent comment ils ont vécu ce rapport d'étrangeté qui les liait à la langue française.

---

[1] Mouilland. G, *In réussir la dissertation, analyser un sujet et construire un plan*, Ed. Nathan Université, Paris, 2002, p ; 54.
[2] Ibid.
[3] Khatibi.A « *la blessure du nom propre* » Denoël 1974.
[4] Flavigny.ch «*la langue maternelle, dyade, échoisation et idéolecte* » 1988 in Revue Psychanalyse à l'université.

Sentiments ambivalents en règle général : relents d'amour et de viol, contrainte et fascination, déchirement et remembrement, bouffée d'oxygène ou état mortifère, malédiction ou même défi (*comme le cas de Kateb Yacine*).

Le fait de vivre avec ou entre deux langues paraît être une souffrance pour les uns, une chance pour les autres.

La langue étrangère peut devenir complice pour certains et peut pour d'autres procurer une enivrante liberté pour la création littéraire et le dépassement (*comme Kateb Yacine*).

En tous cas la langue maternelle est toujours associée à la question de l'exil. Nombreux sont ceux qui ont eu à quitter la rive de naissance pour tenter l'expérience bouleversante de l'autre rive.

Mais F.cheng[1] écrivain chinois, a su trouver les mots justes et forts pour exprimer la douleur des exilés. Dans son récit *« le dialogue »* il évoque son arrivée en France et sa sensation d'être aussi « *nu qu'un nouveau-né* » n'ayant qu'une connaissance rudimentaire de la langue de son pays d'adoption.

Son témoignage nous aide à comprendre ceux qui n'ont pas les mots justement « *ces exilés, souriants, gentils, qui cherchent à se fondre dans la masse* ».[2]

La langue maternelle est associée aussi à la question du deuil et de la perte. Kateb Yacine[3], lui fait son entrée dans « *la gueule du loup* » de langue française comme liée à la fois à la perte de la mère et à la séduction de l'institutrice. C'est pourquoi « *cette gueule du loup* » qui fit de lui un écrivain par les ruptures qu'elle introduisit de son être le plus intime.

Acquérir une autre langue peut mettre le sujet dans un état de flottement entre deux langues, deux cultures deux pays.

Pour beaucoup d'autres, chaque langue dans ses particularités phonétiques, syntaxiques, exerce une influence sur l'expression de soi, de ses émotions, de ses sentiments et de sa pensée. Il reste toujours de l'intraduisible.

---

[1] Cheng.F « le dialogue » chez Deschée de Bouwer 2002.
[2] Cheng.F « le dialogue ». P.25.
[3] Kateb.Y « Nedjma » Paris, Seuil 1956.

Gao Xinjiang, écrivain chinois déclare :

> « *Je n'imiterais pas en français la manière de parler chinois. Ce serait faux… Il y a une sensibilité, une mentalité, une façon de faire qui s'impose à travers une langue* ».[1]

Nous jouons la même musique mais avec des instruments différents déclare l'africain Alioum Fantoure[2].

Abandonner sa langue maternelle peut être vécu comme une *mutilation* ou démembrement.

A.khatibi[3], écrivain marocain, éprouve le même déchirement ou plutôt une sorte de fragmentation au sein de tout son être quand il écrit en français :

> « *Quand j'écris en français, ma langue maternelle se met en retrait ; elle s'écrase… Mais elle revient (comme on dit) la mère, la terre, la loi voilée.*
> *Et je travaille aussi à le faire revenir quand elle me manque. Mais elle revient, ai-je-dit, seule, fragmentaire, mutilée, lambeaux, traces, pas dans le désert.* »

La langue étrangère est un outil de création littéraire.

Face à l'angoisse, au déracinement, à l'impression d'étrangeté, certains ont choisi d'écrire dans la langue française. De quelle manière ces écrivains vivent-ils cette relation bilingue ? Comment d'étrangère, la langue devient complice pour les uns, objet de culpabilité pour d'autres.

Si l'utilisation de la langue étrangère crée une sensation de liberté pour certains, elle est au contraire torture pour d'autres. Les uns s'investissent passionnément dans cette langue, les autres éprouvent une douloureuse jouissance, enfin certains s'installent dans un entre-deux langues.

Kateb Yacine décrit, d'une manière autobiographique dans le polygone étoilé, la naissance de son profond complexe psychologique, de son exil intérieur (P.E.P 181), engendré par le bouleversement traumatique de ses rapports avec sa mère, lui-même, corrélat de l'enseignement occidental. Par peur d'une potentielle discrimination et de la souffrance qui en résulterait, son père le force en effet à intégrer une école française,

---

[1] Gao Xinjiang, *le livre d'un homme seul*, points, janvier 2008.
[2] Fantoure.A. « *le gouvernement du territoire* » présence africaine 1972 ».
[3] Khatibi.A. « la mémoire torturée » Denoël 1971.

« la gueule du loup » (P.E.P 181) comme il l'appelle métaphoriquement, qui l'obligera à refouler sa langue maternelle pour assimiler celle du colonisateur, le français dont la parfaite maîtrise sera son seul espoir sa bouée de sauvetage de pouvoir revenir un jour à son « point de départ » (P.E.P 180), à ses racines.

Pour Kateb, l'émergence de cette rupture et aliénation, qui lui fit perdre à la fois son lieu intime avec sa mère et son langage au cours de son enfance, représente donc « le piège » (P.E.P 181) caractéristique des Temps Modernes. Ses dernières paroles en témoignent :

> « *Jamais je n'ai cessé, même aux jours de succès prés de l'institutrice, de ressentir au fond de moi cette seconde rupture du lieu ombilical, cet exil intérieur qui ne rapprochait plus l'écolier de sa mère que pour les arracher, chaque fois un peu plus, au murmure du sang, aux frémissements réprobateurs d'une langue bannie, secrètement, d'un même accord, aussitôt brisé que conclu… Ainsi avais-je perdu tout à la fois ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables et pourtant aliénés !* » *(P.E. PP.181-182).*

Ceci explique pourquoi le désir de maîtrise de la langue française exprimé par Kateb enfant induit inévitablement la perte de son lien privilégié avec sa propre culture maternelle. Il voulait posséder cette langue étrangère pour pouvoir à la fois s'en jouer à sa guise et se libérer à travers elle, il en fut au contraire profondément métamorphosé au point de se sentir emprisonné dans l'incertitude subjective, dans cette blessure qu'il ne cesse de décrire tout au long du polygone étoilé.

Kateb Yacine préfère ainsi la liberté de l'errance dans l'entre-deux mondes linguistiques et culturels via « *un surinvestissement conscient et / ou inconscient à la fois de l'enquête historique et de la quête esthétique* »[1].

Il enrichit donc sa langue d'écriture, autrefois symbole du conquérant occidental, de son expérience d'exilé, d'être multiculturel, pour quelle devienne progressivement une langue émancipatrice tournée vers l'avenir et non plus le passé. La transformation de cette langue française sous la plume de l'écrivain, en fait alors un

[1] Chikhi Beida, « *l'interprète en sons et lumières* », P. 380

outil au service de la créolisation de l'œuvre katébienne, mais aussi de la construction d'un univers interculturel, à ce propos Kateb dit :

Kateb dit : « *j'écris en français pour dire aux français que je ne suis pas français* ».

II-4/ Particularités et caractéristiques de L'écriture Katébienne :

Kateb Yacine n'est pas le premier écrivain maghrébin de langue française. Il a des prédécesseurs prestigieux. Mais le rôle symbolique de fondateur qu'il a joué pour la littérature maghrébine est aujourd'hui reconnu. L'écrivain représenté pour tous puis la fulgurante découverte de Nedjma en 1956 une sorte de mythe de référence à l'ombre duquel ses successeurs produisent.

Avec une violence dans l'écriture et les prises de position même contradictoires, qui furent les siennes, Kateb a été le premier à oser, sur tous les plans, la rupture et la révolte dans lesquelles il a toujours vécu et écrit. Comme tels l'homme et l'œuvre ne passent pas inaperçus, et soulèvement toujours les passions. Et en même temps ils ne cessent de nous poser la question fondamentale de la littérature, dans son rapport toujours tragique avec le réel. Tout, ici est imbriqué, et c'est peut-être une des raisons pour lesquelles Kateb joue pour les écrivains maghrébins plus jeunes ce rôle quasi-paternel. Comme beaucoup de grands écrivains, il fut d'abord un symbole dans sa vie, ses positions, ses contradictions, son refus perpétuel de tout conformisme à quelque niveau que ce soit Jacqueline Arnaud, le définit comme étant :

« *Kateb le rebelle !*»[1]

Yacine Kateb, qui très tôt, se fera appeler Kateb Yacine, mettant en avant un nom de famille prémonitoire puisque Kateb, en arabe signifie « écrivain ».

Sa vie et son œuvre prendront place dans un contexte géographique et historique particulier, celui de la fin de la colonisation française, cette colonisation qui remplaça arbitrairement le nom de ses ancêtres, keblout, par celui de Kateb, forçant ainsi, bien involontairement, le destin de faire du jeune Yacine un écrivain qui sera tout entier opposé à la France coloniale tout en étant l'un des enfants de sa langue

[1] Jacqueline Arnaud, *recherche sur la littérature maghrébine de langue française*. Le cas de Kateb Yacine, Ed, l'Harmattan, Paris 1982, Tome2, P. 400.

puisque le français sera sa langue principale d'écrivain, et un infatigable héraut de la cause berbère tout en écrivant « comme un Arabe » puisqu'il rejettera l'écriture cartésienne, celle des sédentaires, pour privilégier l'écriture sinueuse, spiralée, celle des nomades, des arabes, les avant-derniers envahisseurs. Ainsi l'œuvre de Kateb Yacine n'existera que parce qu'elle aura intégré, maîtrisé, en un mot « conquis », la langue et l'esprit des deux principaux conquérants da sa terre berbère.

Un don naturel pour l'écriture, une vivacité d'esprit hors du commun, une prise de conscience des événements politiques qui ont secoué l'Algérie et divers emplois occupés étant jeunes ont été autant de facteurs qui ont fait de Kateb un écrivain d'une trempe rare.

Il a peut être aussi hérité de sa mère férue de littérature orale et de son père Oukil Judiciaire, certains traits de caractère et son niveau de culture exceptionnel.

Kateb Yacine fait des romans très poétiques : alternance de prose et de poésie dont chaque mot renvoie à une réalité, il n'y a pas de chronologie, mais il y a des étapes à découvrir, des tableaux se suivant dans le désordre mais unis par un lien. L'écriture va au rythme de ses pensées comme chez tout être humain mentalement équilibré. C'est pourquoi, on est doublement dérouté par l'absence de linéarité et par l'emploi de mots polysémiques qui vous brouillent toutes les pistes.

Dans sa présentation de l'œuvre en fragments, Jacqueline Arnaud sur la question de la fragmentation pour montrer que cette pratique constitue une caractéristique essentielle du travail de l'écrivain :

> « *Kateb écrit son œuvre par fragment, par bourgeonnement, par reprise d'un même texte en plusieurs versions et variantes, de doubles identiques au départ et vite mouvant comme des dunes. Il est absolument impossible de retrouver l'ordre chronologique de l'écriture* »[1].

La fragmentation chez Kateb n'est pas une fantaisie d'écriture telle qu'on la retrouve chez certains écrivains maghrébins qui affectionnent le jeu ludique de l'expérimentation sans fin du langage. Elle participe d'abord d'une stratégie, inconsciente au départ, mais qui, à la longue, en fait un moyen efficace pour dire la

[1] Jacqueline Arnaud, *la littérature maghrébine de langue française*, Eds. Publisud, Paris, 1986, P. 314.

tragédie d'un pays en perpétuel devenir. La fragmentation ne devient plus seulement un mode d'écriture mais le sujet central voire fondateur du roman.

Car, en dernière instance, tout renvoie à ce pays fragmenté qui ne peut ressusciter sans se perdre de nouveau ; qui ne consent à renaître qu'au fond des offres de l'agonie. Les morceaux éparpillés du roman, pour peu que le lecteur attentif les rassemble par ce travail de la lecture – écriture cher à Roland Barthes ou d'une lecture ruminante dont le philosophe Nietszche avait autrefois fait l'éloge, aura alors la force de déployer une formidable fresque inachevée à l'image de ce pays en chantier que l'Algérie n'a jamais cessé d'être.

Au fond, la fragmentation chez Kateb Yacine, certes chantier d'écriture inachevée, participe d'abord d'un souci existentiel poussé jusqu'au tourment.

C'est pourquoi, à tout bout de champ, ou rencontre dans la prose, la poésie, le théâtre de Kateb la profusion d'un lexique qui évoque la plaie d'une profonde blessure : décimé, écartelé, rupture du cordon ombilical, perte, fragment, brisure, éclatement, fêlure,….

Mehana Amrani affirme :

> « *C'est pourquoi nous osons avancer que la fragmentation semble constituer, fondamentalement, le véritable mythe personnel de Kateb Yacine, tant cette catégorie fonctionne comme une de ses obsessions qui ne guériront que quand Thanatos aura montré le bout de son nez.* »[1]

Aux éditions Sindbad, aujourd'hui reprises par Actes-sud, paraissaient en 1986 un recueil des fameux fragments constituant l'essentiel de son œuvre. On y retrouve l'étoile Nedjma, l'esprit de Baudelaire et de Nerval, le Majnoun et Layla (les Roméo et Juliette arabes), les mythes grecs, le mythe maghrébin de l'ogresse, et le vautour, le « Sculpteur de squelettes », le vautour qui détache un à un, par fragments, la chair de ses victimes. A l'image de Kateb tournant autour de « ses proies », survolant dans toute son œuvre les différents états de son histoire et de sa mémoire, en un même mouvement, souvenirs de contes maternels, emprunts littéraires arabes ou français, références mythiques de toutes les civilisations, figures de la mère « *déesse-*

[1] Mehana Amrani, *la poétique de la fragmentation dans l'œuvre de Kateb Yacine.* Université de Montréal, mars 2007.

mère », puis ayant détaché de ses textes antérieurs les lambeaux qui l'intéressaient, les digère avant de créer œuvre nouvelle.

La technique sera la même pour son œuvre théâtrale : les mêmes personnages, les mêmes névroses, les mêmes passions, ce qui à fait dire à de nombreux critiques que Kateb était l'auteur d'une seule œuvre qui commence par Nedjma pour aller vers l'infini, en passant par ses nouvelles, sa poésie et son théâtre ; Un théâtre qui traitera prioritairement de l'actualité, de la condition des travailleurs émigrés au drame de la Palestine, mais toujours traitée de la même façon, c'est-à-dire par un continuel va-et-vient entre plusieurs langues comme entre plusieurs temps. Considérées comme complexes pour un spectateur français, elle

> « *Parlent immédiatement au spectateur Algérien dont la structure mentale, produit de sa culture, et à même d'appréhender cette construction de l'esprit. C'est par l'incessant déplacement vers l'ailleurs (l'autre langue, l'autre culture, celle de l'autre, présent sur une même terre ou sur une autre, celle de l'autre qui fut présent, avant sur sa terre) que le spectateur peut les comprendre, et, les ayant rendues « mythiques », se perdre entre passé et présent* ».

Dans *le polygone étoilé*, Kateb nous avait donné une piste :

Dans le monde d'un chat
Il n'y a pas de ligne droite
Observez un chat
Poursuivre entre quatre murs
Par le chien du propriétaire
Et dites-moi
S'il existe pour le chat
La moindre ligne droite.

On peut imaginer qu'il s'agit par cette métaphore de symboliser la course-poursuite qui engagera tout l'ouvrage, cette fuite pour échapper à toute « récupération », à tout enfermement linguistique ou idéologique.

Kateb déclare contre les catégories de genres :

> « *Il faut en finir avec les genres, les frontières, les cadres si finement poussiéreux où le vieil art se morfond. Il nous faut revenir au grand espace des Anciens et aller au-delà, sur les voies les plus larges* »[1].

La tragédie est par excellence un genre institutionnalisé et codifié, bien plus que le roman. Comme telle la tragédie devrait être écartée, à cause du risque de sclérose, voire d'académisme qu'elle présente. La matrice de la création, ce sont les personnages qui s'imposent à l'imagination au-delà de toute distinction de genres :

> « *Depuis que je rêve d'écrire* - *et cela date de la plus tendre enfance – je suis hanté par des légions de personnages. Je n'ai jamais songé à écrire une histoire. Pour moi lorsqu'on commence à écrire, on n'est nullement obligé de se fixer un genre : roman, nouvelle, etc. je suis de ceux qui, lorsqu'ils se mettent à l'œuvre, ne savent jamais si ce sera un poème, une tragédie ou un récit. C'est seulement lorsqu'on a avancé dans le noir qu'on commence à apercevoir des paysages vraiment habitables … Il ne s'agit de technique. Il n'y a pas, à mon avis, de forme qui soit établie à l'avance. Les exigences profondes d'une œuvre suffisent à faire surgir toutes les formes nécessaires, c'est alors que le travail devient difficile : de toutes les formes, anciennes ou nouvelles, tirer une organisation et un mouvement capable d'animer les mondes vertigineux de la création* »[2].

Certes l'argument est bien connu, le refus des catégories de formes et de genres constitue un lieu commun de la modernité[3], en particulier dans la théorie postcoloniale où prédomine l'idée d'une hybridation. Dans les littératures maghrébines de langue française, la question serait qui ne transgresse pas les frontières génériques si l'on pense à Mohammed Dib, à Assia Djbar, à Abdelkébir Khatibi, à Edmond El Maleh, à Abdelwhab Meddeb, qui mêlent étroitement fiction et autobiographie, récit et essai, prose et poésie.

---

[1] « Interview sur la tragédie », L'Action, Tunis, 28 avril 1958, cité par J.Arnaud, op, cit, P. 214.
[2] Nouveau Rhin, 18 octobre 1956, cité par J.Arnaud, op. cit, P.214.
[3] M.Dambre/M.Gosselin-Noat, l'Eclatement des genres au XXe siècle, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

Et c'est en définitive à la poésie, comme matrice de tous les genres – selon la prospective grecque d'origine – que Kateb entend revenir, en deçà des distinctions de genre. La tragédie *le Cadavre encerclé* et *les Ancêtres redoublent de férocité,* le « *drame satirique* » la poudre d'intelligence, le « *poème dramatique* ». *Le Vautour, le roman Nedjma,* ne sont que des déclinaisons d'un même « don » de la parole poétique. La matrice de l'œuvre toute entière, c'est « *Nedjma ou le poème ou le couteau* », qui se transforme et s'enrichit à travers *le cadavre encerclé,* puis *Nedjma*, la femme sauvage et *le Polygone étoilé.* Kateb avant d'être dramaturge ou romancier, se considère fondamentalement comme poète :

> « *Je suis poète. Il s'agit* d'une *inclinaison irréductible et naturelle à la poésie, qui m'a possédé depuis que je suis très jeune. J'admets qu'il y ait des gens qui ne placent pas la poésie au centre de leurs préoccupations en matière littéraire mais, pour moi, la question ne se pose pas : tout a commencé par la poésie* ».[1]

Finalement, l'écriture de Kateb Yacine s'efforce toujours de laisser voir son mouvement, sa mouvance, sa propagation, sa titubation, d'une réflexion esthétique sur les signes matriciels d'une terre et d'une culture.

[1] Le Poète comme un boxeur. Entretiens 1958-1989, Le Seuil, 1994, P. 45.

CHAPITRE III : LE POLYGONE ÉTOILÉ

III-1/ Approche titrologique du titre : « Le polygone étoilé »

Le titre est l'un de ces éléments « hétérogènes, que l'œil embrasse dans l'œuvre, il est la clé qui conditionne la lecture de toute œuvre, il interpelle le lecteur en exigeant de sa part une certaine compétence interprétative afin d'accéder aux multiples significations contenues dans cette œuvre :

> « *A la fois stimulation et début d'un assouvissement de la curiosité du lecteur ; aussi réunit-il les fonctions de tout texte publicitaire, référentielle, conative et poétique.* »[1]

A la fois symbolique et énigmatique, le titre ne se défait guère de son contexte social, il permet au lecteur de formuler des hypothèses de sens qui seront vérifiées, au fur et à mesure qu'il progresse dans sa lecture. De plus il entretient une étroite relation de complémentarité avec le texte :

> « *L'un annonce, l'autre explique* ». *Ainsi le titre assure plusieurs fonctions :*
>
> «
>
> – *Une fonction apéritive : le titre doit appâter, éveiller l'intérêt.*
> – *Une fonction abréviative : le titre doit résumer, annoncer le contenu sans le dévoiler totalement.*
> – *Une fonction distinctive : le titre singularise le texte, qu'il annonce, le distingue de la série générique des autres ouvrages dans laquelle il s'inscrit* »[2] »

Il assure également comme le message publicitaire trois fonctions :

- Fonction référentielle : il doit informer.
- Fonction conative : il doit impliquer.
- Fonction poétique : il doit susciter intérêt et admiration.

Le polygone étoilé est un titre très significatif.

---

[1] Christian Achour et Simone Rezzoug, *convergences critiques*, *introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 1985, P. 28.

[2] Les Huib Hock, la marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, Paris, Mouton, 1981. Cité par Jean Pierre Goldenste, in « Entrées littéraires », Paris, Hachette, 1990, P. 68.

A ce titre, il est :

> « *Ce signe par lequel le livre : la question romanesque se trouve dés lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise*. »[1]

« *Le discours titrologique* », comme nous le dénommons ici, renvoie à un para texte linguistique et s'inscrit toujours dans des caractéristiques matérielles et sémantiques spécifiques. D'où l'intérêt d'examiner dans quelle mesure le repérage de ces caractéristiques et l'inscription du titre dans cet itinéraire militent en faveur d'une étude idéologique des titres et orientent, d'emblée, le lecteur vers une piste de lecture, car, en littérature, rien ne se fait gratuitement et comme disait à juste titre, Henry Mitterrand :

> *« Il existe autour du texte du roman des lieux marqués, des balises, qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aide à se repérer et orientent presque malgré lui son activité de décodage. Ce sont au premier rang, tous les segments du texte qui présentent le roman au lecteur, le désignent, le dénomment, qui portent le titre, le nom de l'auteur et de l'éditeur, la bande annonce, la dernière page de couverture… Bref toute ce qui désigne le livre comme produit à acheter, à consommer, à conserver en bibliothèque, tout ce qui le situe comme sous-classe de la production imprimée, à savoir le livre, et particulièrement le roman. Ces éléments forment un discours sur le texte et un discours sur le monde »*[2].

Nul ne conteste aujourd'hui les progrès de la titrologie. Les changements que cette science a opérés au niveau des études littéraires sont significatifs. Ils ont été à l'origine d'une nouvelle idéologie littéraire où tout élément d'un texte, quel que soit sa longueur,[3] doit avoir sa valeur et son importance. Dans ce contexte, la titrologie est probablement la discipline qui a le mieux contribué à la mutation de l'étude scientifique des titres. Cet intérêt pour les titres a inspiré à Garcia Sanchez Javier la réflexion suivante :

---

[1] Vincent Jouve, La poétique du roman, Ed, Armond colin, Paris, P. 13.
[2] Henri Mitterand, *les titres des romans de Guy des cars*, in sociocritique, Ed, Nathan, Paris, 1979, P. 79.
[3] Garcia Sanchez Javier : cité par Lock, P. 28.

« Personne, hormis les écrivains eux-mêmes, ne peut imaginer jusqu'à quel point il est important de trouver le titre adéquat, qui ne sera pas nécessairement le plus réussi. J'aperçois en est là, avec plus ou moins d'affection, la trace de ce souci larvé des romanciers pour découvrir le titre qui, catégorique et lapidaire, entre comme un trait par les yeux et dans la conscience. Dans l'esprit du public, l'histoire de la grande littérature est elle aussi constituée par les grands titres qui ont en général été l'apanage des grandes œuvres. »[1]

La citation de Garcia Sanchez Javier montre l'intérêt que portent les écrivains quant aux choix du titre et sa primauté sur tous les autres éléments faisant partie du texte. En ce sens, il est la partie la plus visible du texte qui se caractérise, comme disait HOEK, par son autonomie poétique et politique et non par son indépendance par rapport au texte. Etant la partie la plus citée du texte, il est l'enseigne du texte, langage romanesque, langage publicitaire et langage idéologique….En somme, il est l'état civil du texte. Fonctionnellement, le titre est donc :

« Cette partie de la marque inaugurale du texte qui en assure la désignation et qui peut s'étendre sur la page du titre, la couverture et le dos du volume intitulé ».[2]

Ceci dit le premier contact du lecteur avec l'œuvre se fait à partir du titre. Ce dernier est le nom de l'œuvre qui sert à l'identifier. Il est sa porte d'entrée, celle qui permet au lecteur de cerner, de manière générale, l'idée principale autour duquel tournent les événements de l'œuvre. C'est pour cette raison que les auteurs ont depuis toujours travaillé leurs titres. La fonction première du titre est donc la fonction désignative (*Genette 1987*).[3]

Les trois fonctions citées ci-dessus, font du titre un élément multidimensionnel. Grâce à lui, la relation entre les trois pôles de la communication – auteur, texte, lecteur – s'établit. D'ailleurs comme le soulignent Paris et al :

---

[1] Hocke, I.H : *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, mouton, la Haye, 1981, P.55.
[2] Ibid, P.56
[3] Cette fonction est aussi appelée : appellative (Grivel 1973), dénominative (Mitterrand 1979), distinctive (Goldenstein 1990. Beaumarchais 1967), déictique (Bokhobza 1984, Dadel 1988), référentielle (Kantorowicz).

« *Ce qui caractérise le titre n'est pas le fait d'être une propriété, mais une relation…. Il n'est pas reconnaissable par lui-même, mais parce qu'il est le titre de quelque chose.* »[1].

Nous ajouterons c'est parce qu'il accroche le lecteur, inaugure et introduit quelque chose. C'est avec ce lecteur qu'une situation de communication s'établit et qu'un contrat est signé avec le texte. Cette communication ne peut avoir lien que si un pacte s'instaure entre l'auteur et le lecteur. L'inscription du lecteur commence donc par le premier contact de ce dernier avec le titre et par conséquent avec l'œuvre.

Tout écrivain au moment d'écrire, a un public présent à la conscience, ne serait-ce que lui-même déclarait R.Escarpit. Car on écrit d'abord pour quelqu'un avant d'écrire à quelqu'un[2] ces propos, sont tous significatifs, s'appliquent merveilleusement à la nature de l'étude que nous entreprenons dans le présent travail.

Dans *qu'est ce que la littérature* ? , Jean Paul Sartre écrit :

« *[Ainsi] dés le départ, le sens n'est plus contenu dans les mots puisque c'est lui au contraire, qui permet de comprendre la signification de chacun d'eux ; et l'objet littéraire quoi qu'il se réalise à travers le langage, n'est jamais donné dans le langage [….] aussi les cent mille mots alignés dans un livre peuvent être lus un à un sans que le sens de l'œuvre en jaillisse ; le sens n'est pas la somme des mots, il en est la totalité organique* ».[3]

Le sens d'un texte n'est pas donc dans le texte, mais il résulte de l'interaction texte-lecteur. En ce sens, il est retenu en association avec des connaissances extra linguistiques. Le cas de l'étude du présent titre est un exemple illustratif comme nous allons le voir.

« *Le polygone étoilé* » est ce titre qui exige d'être déterminé par l'activité interprétative du lecteur, c'est-à-dire qui implique un acte d'adhésion du lecteur. Cet acte suppose en compétence littéraire et culturelle qui s'inscrit dans une expérience lectorale participant à la construction du sens. L'implication active et raisonnée du lecteur devient un facteur fondamental dans la lisibilité du titre et le repérage des

[1] Cité par ?
[2] www.ucs.mun.cas/-lemelin/théorie.htm.
[3] J.P.Sartre, *Qu'est ce que la littérature* ?, Gallimard, 1985,

éventuels blancs textuels que renferme le titre. Ces blancs textuels que tout texte littéraire de valeur ne peut s'en passer :

> *« Représentent en fait des stimulus de lecture, et qu'ils ne sont d'ailleurs nullement ressentis comme manque pour la bonne raison que le lecteur les remplit automatiquement sans qu'il se rend compte que c'est lui, et non pas le texte, qui pourvoit à l'aplanissement et à la stratégie de son avancée »*[1].

Il y a lien donc de parler d'un pacte de lecture, c'est-à-dire de l'adhésion du lecteur qui ne peut être concrétisée sans une stratégie de séduction qui commence par le titre ; « *le polygone étoilé* » en est l'illustration la plus parfaite. Dans ce contexte, il y a lieu d'emprunter l'expression de Jacques Dubois « *un protocole de lecture* » qui permet de renforcer la connivence entre auteur et lecteur afin que le sens du titre soit saisi de manière s'inscrivant dans la logique du sens général du texte. Il est li titre miroir. Sa lecture, pour un lecteur cultivé voire averti, ne peut être qu'une source ouvrant la voie à de multiples questions. Le lecteur dont il s'agit est ce lecteur dont le titre séduit, focalise son attention et le pousse à partir à la recherche de sens sous-jacents aux structures textuelles. *« Le polygone étoilé »* trace, l'image d'un lecteur cultivé capable de voyager dans le temps pour établir la relation entre ce que le titre véhicule ouvertement et ce qui doit être lu derrière le mot clé à savoir :

« *Polygone étoilé* », le choix de ce titre ne peut être anodin. Il constitue en effet la première trace laissée volontairement par l'écrivain, une empreinte essentielle qui aiguille le lecteur sur la piste de la signification du recueil en termes de macro et de micro histoires. Par définition, le « *polygone* » désigne une figure géométrique correspond à l'éclatement d'un cercle en angles aigus tandis que l'adjectif « *étoilé* » rappelle cet astre lumineux, l'étoile, c'est-à-dire « *Nedjma* », le personnage éponyme et métis de son précédent roman publié en 1956.

Ce polygone est un des motifs ornementaux les plus utilisés dans le monde méditerranéen, constitué de deux carrés superposés, dont on a fait pivoter les angles du second de 45°. Cette forme appliquée à la littérature, sera synonyme de la démarche de

[1] Lucien D : complexité et lecture, in revue des sciences Humaines, Tome XLIX. N°117. Janvier – Mars 1980. P.28.

Kateb Yacine : lui, au centre de la figure et allant explorer au gré de ses fantaisie chacun des angles aigus du polygone, aux limites du monde et / ou de lui-même, dans un espace où il n'existe plus ni début ni fin, dans un espace qui rayonne, aux limites brisées, nomades et infinies. La figure du polygone étoilé suggère la multiplicité des facettes, la décomposition des images, le bricolage artisanal du poète :

Il n'y a plus alors d'orient ni d'occident, écrit Kateb Yacine. Le polygone reprend ses droits. Et si les rues de Dublin ont des échos à Alger, c'est que l'artiste créateur n'habite pas, il est habité par un certain vertige étoilé, d'autant plus étoilé qu'on est parti du plus obscur de sa ruelle.

Le polygone, innocente figure de géométrie, se charge dés les ancêtres d'un sens sinistre et angoissant :

> « *Ils vont tout droit au polygone, dit le chœur des prisonniers qu'entraînent les soldats…* » « *Oui, c'est là qu'on fusille* » (PE. P.126).
>
> Le mot, entendu du côté des prisonniers, dans *le polygone étoilé*, suscite l'angoisse : Les inspecteurs parlent de placer le plus grand nombre « *au polygone d'artillerie, ce qui, en bon jargon, voulait dire qu'on allait « à la caserne ». On augurait le pire. Peut être était-ce un simple poteau d'exécution* » (PE. P.136).

Le polygone se met ensuite à symboliser tout espace où le peuple, dans sa lutte clandestine, se rencontre et se reconnaît : Une sombre ironie veut que ce soient des espaces de douleur et d'errance :

> *« Coryphée : Nous sommes riches en polygones.*
>
> *Chœur : Sans compter les cimetières.*
>
> *Coryphée : Pour ne parler que des terrains vagues*[1] »

Et ainsi le polygone s'étend à l'espace entier du pays clandestin :

> *« Il y a des polygones réguliers, des hexagones, comme la France… Et il y a les irréguliers »*[2].

[1] Le cercle des représailles, P. 126.
[2] Le cercle des représailles, P. 126.

Le polygone désigne donc, dans le livre qui porte ce titre, le territoire hérité des ancêtres, un vaste terrain vague, *« terrain douteux qui avait attiré soldats et sauterelles […] un polygone hérissé de chardons, apparemment inculte et presque inhabité, immense, inaccessible et sans autres limites que les étoiles, les barbelés, la terre nue, et le ciel sur les reins »* (PE. P.144)

Figure d'irrégularité, « *Polygone primitif* » est aussi « *Le pays aux dimensions d'irrégularité fondamentale* » auxquels ses fils servent incidemment de base, de hauteur ou de rayons (PE. P.3) dans lequel les dominants (qu'ils soient colonisateurs ou ancêtres) et les dominés (colonisés ou descendants) s'opposent jusqu'à leur dernier souffle.

« *Le polygone étoilé* » connote une certaine idée de fraternité. Il désigne en effet tout espace où les individus d'un même peuple, dans leur lutte commune contre le colonisateur, se rencontrent, se reconnaissent et fusionnent pour ne former qu'un corps uni, prêt à défier l'envahisseur.

Quand à l'étoile dont la métaphore vient inévitablement s'associer à celle du polygone, elle ne peut que rappeler *Nedjma*, le vertige étoilé, « *bagne passionnel* » qui réunit tous ces hommes divers, les fils de *Kblout*, les *Beni Hilal*, les rebelles, à la recherche d'une même figure évasive de femme, d'une forme de la patrie. Le polygone est l'espace de leur rassemblement et de leur distance, déjà dans les Ancêtres lorsque *Nedjma* et ses amants marchent dans le désert :

> « *Mais elle, plus que jamais sauvage, marche à l'écart, en plein soleil, pleine d'insolence et dans la nuit marquant. Toute l'ampleur de leur* polygone *étoilé* » (PE. P.146).

Espace qui pour les hommes chassés du sol natal par la guerre ou la recherche du travail, une fois chevillée au cœur l'image assombrie mais toujours brûlante de « *l'étoile de sang noir* », peut s'étendre à toutes les dimensions de l'exil où l'on transporte la partie à la semelle de ses souliers, où l'on se disperse, se rencontre, se sépare à nouveau, en un mouvant incessant du foyer à la périphérie et vice versa.

On ne s'étonnera pas que la structure en laquelle se traduisent ces cheminements divers, ces errances, soit elle-même irrégulière, proliférante et retorse. Le brassage des thèmes et des genres y devient naturel.

En fin de compte et comme disait M.Hausser :

> « *Avant le texte, il y a le titre, après le texte il demeure le titre.* »[1].

Le cas de Kateb Yacine et même celui de la majorité des écrivains maghrébins d'expression française peut être étudié dans le cadre de l'influence des facteurs socio-psychologiques sur le comportement et le développement humain. Ces influences se manifestent plus lorsque les individus se trouvent dans une situation de contact des langues et des cultures.

C'est le cas des écrivains maghrébins d'expression française pour qui la langue française se présente comme une langue de prestige. Il faut dire aussi que ces situations de contact des langues et des cultures impliquent parfois des changements d'ordre socio-psychologique, c'est-à-dire d'attitudes de comportement et de perception. Dans le champ littéraire et surtout dans le cas de la littérature maghrébine d'expression française.

> « *Les langues… véhiculent autre chose que des mots.*
>
> *Leurs fonctions ne se limitent pas au contact et à la communication. Elles constituent d'une part des marqueurs fondamentaux de l'identité, elles sont structurantes d'autre part de nos perspectives* ».[2]

A ce titre, il est à noter que l'une des premières sources de la valorisation de la langue et du langage chez un adulte provient de l'environnement Socio-professionnel auquel appartient cet individu.

En somme, le développement psycho langagier de l'individu est en grande partie déterminé par la vitalité linguistique de la communauté. Plus cette vitalité est forte, plus l'individu marque son attachement à cette communauté donc à sa langue et les valeurs qu'elle véhicule.

---

[1] M.Hausser, cité par M.Delacroix, F.Fallyn, P. 79.

[2] Michel Serres, Atlas, Paris, Flammarion, 1996, P. 212.

Ainsi Christiane Achour et Simone Rezzoug qui dans « *Convergence critiques…* », Attestent que le titre doit remplir trois fonctions essentielles. Pour ce, il doit :

1- Informer = fonction référentielle.
2- Impliquer = fonction conative.
3- Susciter l'intérêt ou l'admiration = fonction poétique.

Pour R.Barthes, le titre est :

> « *Un opérateur de marque, il est « un opératif », qui a pour fonction de marquer le début du texte, c'est-à-dire de constituer le texte en marchandise* ».

En plus de cela Barthes insiste sur le rôle d'ouverture du titre qui doit guider l'attention du lecteur sur l'objet du texte en lui donnant sur lui plus ou moins d'information. De son côté Claude Duchet considère que le :

> « *Titre d'un roman est un message codé en situation de marché, il résulte de rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérarité et socialité : il parle l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman.* »[1].

De là, on déduit qu'une sorte de dialogue doit être noué entre le titre et le contenu du roman que « *Le polygone étoilé* » reflète parfaitement la complémentarité étroite entre le titre et le contenu auquel il renvoi et fait que :

> « *L'un annonce, l'autre explique, développe un énoncé programmé jusqu'à reproduire parfois en conclusion son titre, comme de la fin, et clé de son texte* ».[2]

Pour sa part, M.Butor confirme la relation qu'entretient le titre avec le contenu qu'il annonce et déclare :

> « *Un livre est toujours formé de deux parties* :
> *Une partie courte et une partie longue ; la partie courte, c'est le titre, la partie longue, c'est le contenu. Et ce qui essentiel, c'est le rapport entre les deux, c'est l'équilibre qui se réalise entre cette partie courte et cette partie longue.* »[3]

---

[1] Cité par Christiane Achour et Simone Rezzoug, P. 28.
[2] Ibid, P. 29.
[3] M.Butor, cité in production de l'intérêt romanesque de C.Grivel, Ed, Mouton, 1973, P. 190.

Le titre est donc un enjeu stratégique, c'est lui qui introduit le texte, donne une idée complète sur lui et stimule la curiosité des lecteurs.

« *Le polygone étoilé* », en est la parfaite illustration parce qu'il est séducteur, car, en plus des effets et du sens sémantiques primaires, les effets connotatifs viennent se greffer aux effets dénotatifs et poussent les lecteurs à s'invertirent dans les domaines suivants :

1- **Esthétique** : la structure nominale du titre ne peut passer inaperçue pour un lecteur, même non familiarisé à l'auteur et à la littérature algérienne d'expression française. Mais un lecteur compétent, voire averti s'interrogera toujours sur pourquoi et que veulent dire ces formes géométriques ? En ce sens, « *le polygone étoilé* » est un titre qui projette l'attention du lecteur dans le présent en le poussant à se poser la question sur l'intention de l'auteur.

   Pour ce, « *le polygone étoilé* » est un titre qui laisse entrevoir la question de la quête de soi.

   Dans le domaine de la littérature, il faut dire que l'un des fondements de la discipline consiste à admettre que l'œuvre littéraire est par essence ouverte. Elle sujette à de multiples lectures. Le rôle du lecteur étant donc de participer, dans un premier temps, à la naissance du texte en lui donnant vie et sens et par la suite d'actualiser ses structures profondes en faisant appel à l'interprétation. L'indétermination de l'œuvre littéraire, accorde au lecteur une certaine liberté d'action et de manœuvre. L'œuvre littéraire est, par essence, inachevée, indéterminée, c'est au lecteur de combler les vides sémantiques dont aucune œuvre littéraire, digne de ce nom n''échappe. La question de l'ouverture ou de la fermeture de l'œuvre littéraire pose la question du pluriel du texte comme l'explique Roland Barthes en ces termes :

> « *Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus en moins libre) c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait […] dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres* »[1]

[1] Roland Barthes, S/Z, P. 11.

Titres courts, simples, attirants et brefs capables de stimuler la curiosité des lecteurs.

2- **Idéologique :** Parler du polygone étoilé dans le contexte algérien ne peut se soustraire à une lecture idéologique, c'est la question de l'engagement de l'auteur et de la littérature qui surgit et qui pousse le lecteur et l'attire à lire tout le texte pour savoir au juste que cache l'expression « *polygone étoilé* ». Car au demeurant le premier, contact avec le texte et la première lecture du titre sont, pour notre titre et la majorité des titres, une source énigmatique incapable d'éclaircir l'esprit du lecteur. Comme la majorité des titres, ce titre est donc une « question » suspendue, dont la réponse se trouve dans le texte. En lisant « *le polygone étoilé*» nous constatons que nous ne sommes pas en face d'une écriture dont le message est direct. Au contraire il s'agit d'une écriture poétique où se concrétise vraiment l'opacité du langage littéraire. En ce sens, les mots ne disent ce qu'ils disent et le sens doit être pioché et scruté. Une lecture interprétative ne saurait être mise à l'écart. Plus encore, c'est ce type de lecture qui enrichi le texte et lui donne toute sa valeur dans la mesure où :

> *« Une œuvre n'est jamais uniquement un texte, c'est-à-dire une chaine syntaxique et sémantique, mais elle est aussi, et en premier lieu, l'accomplissement d'un acte de communication interhumaine, un message émis par une personne donnée dans des circonstances et avec un but non moins spécifiques.»*[1]

La question de l'ouverture ou de la fermeture de l'œuvre littéraire pose la question du pluriel du texte comme l'explique Roland Barthes en ces termes :
(*Fondé, plus ou moins libre*), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il

> *« Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (polygone moins est fait. […] Dans ce texte eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres ».*[2]

[1] Jean Marie Schaeffer, *Qu'est ce qu'un genre littéraire?* Ed du Seuil, Paris, 1989, P. 80.
[2] Roland Barthes, S/Z, P. 11.

Les écrivains maghrébins entretiennent un rapport assez complexe avec la langue française. Ils se cherchent à travers leurs choix linguistique et le traduisent dans leurs textes. Ce qui nous pousse à essayer d'analyser la manière avec laquelle se déploient leurs troubles à travers leurs récits. Le besoin nostalgique de ralliement à des normes collectives ou à des figures qui ont marquées l'histoire universelle se manifeste aussi dans une autre forme de mémoire que l'on peut qualifier de référentielle. Si on soutient la thèse de Maurice Halbwachs qui postule qu'on ne se souvient jamais seul et que l'individu se tourne toujours vers le passé, le sien ou celui de son groupe d'appartenance, en s'aidant plus au moins des cadres sociaux dans lesquels il vit. Ainsi Kateb Yacine brise le cercle, le fait éclater en angles aigus, et ceci correspond aussi bien à ce « éclatement des formes »qu'il appelle depuis si longtemps, qu'à un élargissement thématique, puisque c'est le livre de l'exil, de l'ouverture sur le monde.

III-2— Textes ouverts ou textes fermés ?

L'un des fondements essentiels de la critique moderne est que l'œuvre littéraire est par essence ouverte. Le rôle fondamental du lecteur consiste d'abord à donner existence au texte et de lui donner sens et par la suite d'actualiser ses structures profondes en faisant appel à l'interprétation. Etant donné que l'indétermination est la caractéristique primordiale de l'œuvre littéraire, elle appelle à la liberté du lecteur et lui cède une grande part dans sa construction. L'œuvre littéraire selon Ingarden est par définition inachevée, indéterminée, voire implicite car elle dit mais elle ne dit pas tout et laisse dans un espace de liberté tout ce qu'elle dit au lecteur.

L'indétermination de l'œuvre littéraire s'opère à deux niveaux, au niveau sémantique où le sens n'est jamais complet mais tend souvent vers l'implicite que vers l'explicite, ainsi qu'au niveau structural, de l'architecture de l'œuvre qui peut varier et prendre diverses formes et pas forcément structurée selon une forme homogène. Nous avons parlé à ce propos dans le chapitre précédent, en reprenant Iser et Ingarden de

"Blanc", de "vides" et de négativité de l'œuvre littéraire que Nathalie Piégay-Gros explicite en ces termes :

> « *L'œuvre n'est pas saturée mais contient des "places vides" (Leerstellen), qu'il appartient au lecteur de remplir. Ces blancs ou ces vides ne sont pas uniquement d'ordre sémantique : ce ne sont pas seulement des silences du texte, en attente d'une parole du lecteur, ni des questions auxquelles il devrait répondre. Plus fondamentalement, il s'agit de possibilités ou de virtualités d'organisation du texte, que le lecteur peut ou non réaliser. Le texte est ouvert d'abord parce qu'il ne dit pas tout ; parce que sa parole n'est pas explicite, mais aussi parce qu'il ne détermine pas absolument la manière dont il doit ou peut être configuré. Le rôle du lecteur consiste donc à établir telle ou telle liaison, à combiner tels ou tels segments du texte- et à en laisser d'autres dans l'ombre. Ces interventions du lecteur orienteront, naturellement, le sens qu'il donnera au texte.* »[1]

En s'appuyant sur la thèse de la négativité de l'œuvre littéraire, nous pouvons émettre l'hypothèse que beaucoup plus l'œuvre est ouverte, plus elle appelle le lecteur à contribuer à sa construction, à faire œuvre avec l'auteur. De même que l'ouverture de l'œuvre est l'une des conditions de sa pérennité. Sa durabilité est due pour une partie à l'instabilité de son sens et à sa mobilité, à sa prédisposition à de multiples et de nouvelles lectures et :

> « *Le vrai chef-d'œuvre sera l'œuvre toujours disponible, toujours ouverte aux différentes approches critiques, à la variation de leurs langages (et non seulement à l "infinie variété des idiosyncrasies de chaque lecteur* »[2]

L'œuvre littéraire peut, comme l'a expliqué Nathalie Piégay-Gros, solliciter la coopération interprétative du lecteur à différents niveaux et les blancs narratifs ne sont pas les seuls lieux où le lecteur est appelé à interpréter le texte. Dans le roman de notre corpus avons-nous affaire à un texte ouvert ou plutôt fermé ? Combien de lectures pouvons-nous y apporter ?

---

[1] Piégay-Gros, Nathalie *Le Lecteur,* P.16.

[2] Ibid, P. 242

Le texte peut orienter la lecture comme nous l'avons déjà vu au niveau du paratexte et essentiellement au niveau du titre. C'est à ce niveau que l'auteur décide de laisser ou non une marge de liberté interprétative au lecteur. Le paratexte fait aussi partie de ce que Iser appelle *"les lieux d'indétermination"* ou d'inachèvement textuel où le lecteur peut faire part de son imaginaire, des :

> « *Lieux d'incertitude, qui peuvent aller du léger flou à la séquence la plus hermétique* »[1]

A la question texte ouvert ou texte fermé? Correspond la question, titre informatif ou titre énigmatique? Si le titre est informatif ceci signifie que l'auteur cherche à restreindre la marge de liberté interprétative du lecteur et orienter ainsi la lecture dés le début, par contre si le titre est énigmatique ceci consiste à susciter la curiosité du lecteur et interpeller son imaginaire. En effet la lecture commence au niveau des titres, ils peuvent être autant des lieux d'incertitude lorsqu'ils sont hermétiques, mystérieux, flous ou obscurs dont le sens est caché, voire polysémique.

Nous avons déjà étudié la fonction du titre du *polygone étoilé* et quel contrat de lecture engagent-ils avec le lecteur. Il est question ici, plutôt de l'étude de leur fonction sémantique, avons- nous affaire à des titres polysémiques ou hermétiques ?

Ce n'est qu'en faisant la liaison avec d'autres éléments du paratexte, tel que le contexte de production, qui informe sur l'appartenance à un genre déterminé, l'année d'édition, entre autres, que le lecteur parvienne à situer le roman dans son contexte de production et donner un sens au titre. L'année *1966* est celle de l'après guerre, de l'après souffrance des conflits, le lecteur peut bien émettre l'hypothèse quant au contenu du roman avant même d'entamer la lecture et peut bien la confirmer la première page. Le titre peut à ce moment être expliqué comme suit : K.Yacine et comme nous l'avons vu avant avec son écriture fragmentaire nous donne bel et bien les caractéristiques du peuple algérien à cette époque, ou tout est mêlé, tout est fragmenté à l'image du *polygone étoilé* qui reflète un monde dans le désarroi, où l'on comprend plus où aller, où se cacher, quoi croire et quoi faire ?

---

[1] Michel Otten, « Sémiologie de la lecture », Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte, Paris, Ed. Duculot, 1987; rééd. : Duculot, 1993, P. 343.)

La question de l'ouverture ou de la fermeture de l'œuvre littéraire pose la question du pluriel du texte comme l'explique Roland Barthes en ces termes :

> « *Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait. [...] Dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres [...]* »[1]

Interpréter un texte consiste donc à le lire de différentes manières, le confronter aux différentes lectures possibles. Il importe ici de faire la distinction entre texte ouvert et texte fermé et de surcroît de distinguer entre utilisation libre d'un texte et interprétation comme nous l'avons expliqué au début de ce chapitre. En nous appuyant sur la définition d'Umberto Eco, nous pouvons dire que le texte ouvert est celui qui offre une grande marge de manœuvre au lecteur et laisse entrevoir des lectures plurielles et polysémiques, un texte fermé, au contraire, réduit cette marge de liberté et demeure plus hermétique et plus fermé à la liberté interprétative du lecteur:

> « *Mais pour nous qui cherchons à établir un pluriel, nous ne pouvons arrêter ce pluriel aux portes de la lecture : il faut que la lecture soit elle aussi plurielle, c'est-à-dire sans ordre d'entrée : la version "première" d'une lecture doit pouvoir être sa version dernière, comme si le texte reconstitué dans son artifice de continuité, le signifiant étant alors pourvue d'une figure supplémentaire : le glissement* ».

Les conceptions de l'auteur, du "sujet" ont changé vers les années 1960, de même qu'a changé l'intérêt général porté au lecteur. Ceci coïncide avec la découverte de nouvelles méthodes d'analyse des textes et des phénomènes littéraires, telles l'analyse par la sociologie marxiste des :

> « *Déterminismes historiques et sociaux agissant sur la pensée et l'affectivité des individus* »[2].

---

[1] Barthes, Roland, *S/2,* Paris, Editions du Seuil 1970, P. 11.
[2] Barthes, Roland, *S/Z,* P. 20.

De l'inconscient par la psychanalyse avec les études de Freud et d'une nouvelle métaphysique, la "phénoménologie" qui consiste en la philosophie pour laquelle:

> « *Toute conscience est conscience de quelque chose* » *selon Husserl, n'a pas de dedans, mais se dépasse vers le monde et les choses* »[1]

L'ensemble de ces découvertes a inspiré une nouvelle approche du texte littéraire, l'approche herméneutique qui signifie :

> « *Interprétation des textes philosophiques et religieux, et spécialement des symboles; pour la critique herméneutique le sens des œuvres ne coïncide pas absolument avec les intentions claires de leur auteur* »[2]

L'interprétation consiste à lire une œuvre d'une autre façon que celle dont elle semble s'offrir au lecteur, autrement dit, il s'agit plutôt de lire l'œuvre en dégageant non les intentions conscientes mais les intentions inconscientes, ce que l'on désigne par "l'inconscient du texte", révéler les significations restées jusqu'ici cachées et inaperçues de l'écrivain lui-même, le sens ou les sens implicites ou refoulés exprimant essentiellement le rapport de l'auteur au monde, sa vision du monde.

Le lecteur a la capacité de faire monter à la surface des significations latentes, il peut aussi rendre:

> « *A la présence ce qui avait été englouti par l'absence ou par l'oubli* »
>
> (Starobinski, Jean),

Et de découvrir dans l'œuvre des:

> « *Relations qui n'ont pas été pensées ou voulues de façon consciente.* »
>
> (Mauron, Charles),

Peu importe l'idéologie sur la quelle est fondée la critique de l'œuvre littéraire, quelle soit d'ordre thématique, d'ordre sociologique s'inspirant de la méthode marxiste, empruntant à la psychanalyse de Freud ou à la psychocritique de Charles Mauron, elle ressort du domaine de l'herméneutique. De même qu'il demeure impossible d'appréhender l'œuvre littéraire à travers une seule de ces méthodes, autrement dit et comme le fait remarquer Anne Maurel :

---

[1] Ibid, P.62.
[2] Ibid, P.33.

> « *On peut aussi refuser de choisir entre Freud ou Marx en considérant que l'œuvre littéraire n'a pas un seul signifié. En elle converge une pluralité de significations, historiques, sociologiques, psychiques, métaphysiques, qu'elle tisse ensemble. Seule une lecture plurielle, recourant à des langages critiques différents, peut les faire apparaître* »[1]

C'est en partant de ce principe que nous aborderons en tant que lecteur d'abord, ensuite en tant que critique, la lecture des œuvres de notre corpus. Il s'agit de les appréhender à travers les différentes méthodes d'approche du texte littéraire, voire thématique, sociocritique, psychanalytique, et psychocritique afin de dégager les significations latentes à l'origine du rapport de l'auteur au monde et tel que les œuvres se présentent, elles-mêmes à nos yeux.

Quels types de lectures nous permettent donc l'œuvre de notre corpus?

La disparition de la langue française offre à un premier niveau une lecture idéologico politique qui met l'accent sur l'engagement et la responsabilité de l'auteur qui selon J.P Sartre :

> *« L'écrivain pas plus qu'un autre ne peut échapper à l'insertion dans le monde et ses écrits sont le type même de l'univers singulier laquelle totalité du monde se manifeste sans jamais se dévoiler.* »[2]

Si nous évoquons la question de l'engagement idéologique, c'est a priori pour tenter de voir comment l'idéologie se dissimule dans le texte et dire, par la suite, que tout auteur, notamment dans le contexte algérien, s'inscrit dans un projet idéologique qui est selon J.Leif :

> « *La visée de l'auteur, de ce qu'il a en tête, de ce qui le motive, le meut non seulement au niveau diégétique, narratif, mais aussi axiologique, du discours sur le monde qu'il tend à inscrire.* »[3]

---

[1] *(La Critique,* P.52)
[2] Sartre J.P, *Plaidoyer pour les intellectuels: la responsabilité de l'écrivain*, Paris, Gallimard, 1946, P. 69.
[3] Leif. J, *Piège et mystification de la parole*, P.36.

Quant à l'idéologie du texte, elle se justifie par la contextualisation du tout discours, notamment littéraire. Contextualiser un discours, c'est l'inscrire dans son contexte de production qui le détermine au niveau du fond comme au niveau de la forme du moment où les normes sociales et artistiques s'interpénètrent et s'influencent. En ce sens, l'idéologie du texte se présente comme :

> « *Le processus de textualisation, d'esthétisation et d'idéologisation de l'écriture sur la matière verbale contextuelle...Le travail du texte écrit et décrit ce que les autres instances idéologiques disent de façon univoque.* »[1]

Une telle approche, nous invite à prendre en considération la dimension extralinguistique du polygone étoilé relative aux circonstances conjoncturelles de l'Algérie dans cette époque. A vrai dire, nous ne pouvons nous rapprocher le plus objectivement possible du sens de l'œuvre et de sa signification sans mettre le doigt sur les allusions historiques frappantes de l'Algérie des années soixante (60). En effet, il ne s'agit pas de considérer le texte comme un système clos excluant ainsi toute relation avec les circonstances de l'époque, mais plutôt comme pratique linguistique nous autorisant à scruter le fond du texte et à y accéder au sens sous-jacent.de l'auteur.

Cependant cette dimension collective cache une dimension individuelle, car à travers les sujets d'ordre sociopolitique il aborde des questions métaphysiques comme la lutte entre le bien et le mal, l'éternelle quête de soi et d'autres sujets qui proposent une lecture psychocritique. De même *Le polygone étoilé* propose une lecture sociopolitique où il est question de remuer le passé et de questionner l'histoire et au même temps questionner l'avenir.

L'écriture comme la lecture deviennent une perpétuelle remise en question chez les écrivains algériens ' d'expression française où le lecteur ne cesse de se poser des questions autour de l'existence même de l'être, de la distinction entre le bien et le mal. A ce titre, Boualem Sansal, auteur représentatif de cette catégorie d'écrivains algériens d'expression française, déclare :

---

[1] Robin R, *La politique du texte*, Pour Claude Duchet, Presses Universitaires de Lille, P. 18.

« *Dans tous mes romans, au-delà du récit, du travail sur la langue, j'ai abordé des questions qui tourmentent mon pays et les Algériens, c'est la question de l'identité, des langues, de la religion, des institutions, de la démocratie... Toutes ces questions se trouvent en filigrane dans mes romans.* »[1]

Ce sont en effet les mêmes questions que ne cesse de se poser le lecteur qui le mène d'un premier niveau de lecture sociopolitique vers un autre type de lecture voire une lecture psychocritique. Une lecture sociopolitique s'impose, donc à l'œuvre de notre corpus, où KATEB Yacine, présente des personnages qui ne se retrouvent plus dans l'étranger, l'exil. Cependant dans cette lecture sociopolitique du roman, le lecteur doit se livrer à des efforts d'interprétation d'autant plus que le narrateur et ses protagonistes recourent à l'implicite afin de rendre compte de leur situation, ce n'est qu'à travers la narration et le rapprochement entre les différents récits de l'histoire que le lecteur virtuel peut se rendre compte qu'il s'agit d'une parole protestataire et contestataire contre les conditions dans lesquelles la société algérienne s'était trouvée dans les année Soixante (60).

II nous revient dans le cadre de cette étude et dans un second plan, de dégager les données de significations profondes qui correspondent plus ou moins à l'inconscient du texte comme à celui de l'auteur. Dans cette optique le polygone étoilé *nous* offre un terrain riche d'exploration de ce genre. Ce n'est qu'en dégageant les enjeux psychologiques du discours de l'auteur tout au long de sa carrière littéraire que nous parviendrons à vérifier " *l'exégèse psychanalytique* " pour pouvoir enfin ressortir les liens avec la vie et la vision du monde de l'écrivain.

Explorateur KATEB Yacine, à l'instar des écrivains maghrébins soulève la question de la langue et de l'identité. Ces thèmes essentiels et récurrents de la quête de l'identité et de la langue laissent entrevoir un champ interprétatif plus large. Lire *le polygone étoilé* c'est se livrer à une infinité de questions autour de la quête de l'identité ainsi que la recherche du sens à donner à l'existence de l'être humain dans une société étouffée par les tabous et qui ne cesse de le rejeter, autour de l'existence même de l'être.

[1] Entretien avec Boualem Sansal au Salon du livre de Paris, le lundi 20 mars 2006, par Ahmed Hanifi

Christiane Chaulet-Achour explique à ce propos :

> « *Sur le questionnement identitaire, qui hante la société aujourd'hui, elle a fait remarquer que le manège identitaire tourne autour des femmes, et que la question renvoie donc aussi à la problématique du rôle des femmes, et de leur parole...*»[1]

La question de l'identité qui hante la société maghrébine hante aussi l'esprit de KATEB Yacine. Selon l'écrivain la question identitaire touche la femme au premier degré, elle est en contre partie liée au rôle que doit jouer la femme dans la société, des discours qu'elle peut et doit tenir. C'est en évoquant la question de l'identité linguistique que l'auteur aborde la question de la quête identitaire que nombre d'écrivains maghrébins et algériens d'expression française ont déjà évoqué.

Le polygone étoilé autorise aussi une lecture autobiographique mais nous préférons ne pas toucher à cette question dans la mesure où d'une part la part du réel est très importante et d'autre part une telle approche risque de nous faire éloigner de notre thème. Les éléments du réel qui envahissent les récits ne sont forcément pas autobiographiques mais ils servent de clés d'interprétation dans ces récits qui convoquent fortement le réel. Les débuts de l'œuvre plongent d'emblée le lecteur dans un univers réel auquel le lecteur algérien reste plus proche. Ce n'est qu'en recourant au réel que le lecteur parvienne à donner sens au récit.

Ainsi, par la surabondance des détails qui devraient ancrer les romans dans le réel, l'auteur ne sollicite pas une grande liberté interprétative de la part du lecteur virtuel, au contraire, il la limite. Si la fiction interpelle davantage l'imagination du lecteur, le réel, au contraire, restreint son imaginaire. L'omniprésence du réel au sein de la fiction accentue la dimension du témoignage d'un côté et diminue l'illusion référentielle chez le lecteur. Cette reconnaissance du lecteur de certains éléments du réel attache le lecteur en créant des lieux de sympathie avec le texte d'autant qu'ils lui servent de clés à l'interprétation du sens.

---

[1] Christine Chaulet-Achour, *Le roman algérien et la question des origines*, Jeudis de l'IMA, jeudi 02 février 2006.

C'est au tour du lecteur de se déplacer entre la fiction et le réel pour comprendre certains éléments du texte.

A l'instar des écrivains qui ont mené une réflexion sociopolitique de la société algérienne, le lecteur doit à son tour procéder à une lecture sociopolitique du roman afin de pouvoir interpréter le texte, comme l'explique Umberto Eco :

> « *Un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre comme dans toute stratégie.* »[1]

Dans un deuxième niveau de lecture, il revient au lecteur virtuel d'actualiser les structures profondes du texte et dégager les éléments cachés qui correspondent à "l'inconscient du texte" ou l'inconscient de l'auteur:

> « *L'inconscient dit du texte ne saurait être celui de l'exploitant, pas plus qu'une virtualité pure du terrain : une exploitation est une collaboration entre homme et terre. Je ne puis fantasmer n'importe quoi à propos d'un texte, [...]. Ma main doit passer par des points obligés, choisir des fils de nuances déterminées, meubler les entours d'une ornementation. Le motif existe, imposé par le titre, il ne faut pas l'oublier; le dessin, la couleur et le cadre sont aménagés. Mon inconscient de lecteur ne s'impose pas, il se prête aux possibles du texte; le sens secret du texte ne s'expose pas, même à force de (mauvais ou bons) traitements, il s'offre aux connivences de mon écoute. Car c'est moi qui suis le maître du relief, des intensités : j'accentue ici ou là, je marque plus ou moins le contraste, je crée la tonalité, je fais voir ce qui n'était pas remarqué, remarquer ce qui autrement n'eût pas été vu, mon rôle est de mettre en vue -je suis metteur en scène du sens, et dès lors c'est mon sens.* »[2]

---

[1] En 1972, dans *Le texte et l'avant-texte,* Jean Bellemin-Noël écrivait déjà : l'inconscient du texte [...] s'adresse, par on ne sait encore quelle connivence, aux discours inconscients virtuels qui dans la lecture percevront et le forceront à articuler, à s'articuler. Lia aussi cité l'expression dans *Vers l'inconscient du texte,* Paris, P.U.F, 1979.
[2] Piégay-Gros, Nathalie, *Le Lecteur,, P.* 62

Exclu de l'échange, de la relation à l'autre et blessée dans son identité par la condamnation sans appel de la société qui l'a rejetée et l'a oubliée. Le conflit identitaire est à chaque fois lié à la langue française, autrement dit à la question linguistique qui hante l'esprit de l'auteur et même ceux des écrivains algériens d'expression française.

Cette écriture de KATEB Yacine nous rappelle sur plusieurs aspects l'écriture psychanalytique de tant d'autres d'écrivains maghrébins qui explorent l'univers féminin avec le même regard comme c'est le cas chez Boudjedra, Bouraoui, et chez des écrivains étrangers comme Alberto Moravia, George Bataille, Baudelaire ou d'autres. Cette lecture psychanalytique qui nous est offerte dans *le polygone étoilé* ne serait-elle pas la même dans les autres romans de l'auteur et de surcroît ceci ne nous amène-t-il pas à inscrire l'écrivain dans ce genre d'écriture pour laquelle elle opte volontairement?

L'écriture de KATEB Yacine trouve, pertinemment dans cette parfaite association entre littérature et engagement un meilleur moyen pour exprimer le parti pris de l'auteur et faire entendre sa voix et son cri au milieu des silences.

Afin d'approcher le texte de notre corpus le lecteur virtuel doit adopter les différentes méthodes interprétatives, procéder à toutes les lectures possibles afin de dégager la richesse des textes. Réduire le texte à un seul aspect, à une seule lecture diminue sa richesse. Le lecteur doit lire le texte à travers les différents aspects qui le caractérisent et non à travers une seule dimension, par exemple la dimension sociopolitique.

III-3/ « Le polygone étoilé » : Structure :

Henri Michaux déclare : « *Les genres littéraires sont des ennemis qui ne vous ratent pas, si vous les avez ratés, vous, au premier coup*. »

Commençant, à partir de 1958, à rêver d'une œuvre, vers laquelle convergeraient tous les thèmes de l'œuvre antérieure, et tous les genres, théâtre, poème, roman. Kateb s'oriente vers ce polygone étoilé dont il veut faire le livre total.

Kateb brise le cercle, le fait éclater en angles aigus et ceci correspond aussi bien à « cet éclatement des formes » qu'il appelle depuis si longtemps, qu'à un élargissement thématique, puisque c'est le livre e l'exil, de l'ouverture sur le monde.

Structure qui n'a d'évidence rien à voir avec les recherches d'une « avant-garde » littéraire, mais qui est comme sécrétée par le besoin d'exprimer ce monde chaotique de l'Algérie en guerre et des débuts de son indépendance. Certains ont voulu retrouver ans le polygone, par delà l'usage de la langue française et les références à la culture occidentale qu'il implique, la marque d'une attitude spécifiquement arabe.

Jacques Berque, rencontrant à Tunis, en 1958, Kateb dans sa première élaboration *du polygone étoilé*, fut frappé de ce titre[1], parce qu'il avait accoutumé de désigner ainsi lui-même, un motif extrêmement répondu dans l'art islamique, au point qu'on peut le considérer comme un « symbole historique de civilisation » : c'est la figure résultant de « *la projection d'une surface interne en ligne brisée vers l'extérieur* ». A l'inverse de la rosace, forme occidentale concentrique et fermée.

« *La forme arabe, tout au contraire, refuse le cercle, le brise, le fait " éclater "* ».

Jacques Berque trouve passionnant de reconnaître chez Kateb une œuvre qui :

> « *Se caractérise par une alternance. D'une part, le repli dans le désert recréé [en lui] à l'aide de ce qu' [il a] appelé une pulvérisation des choses. Ce lieu de recueillement, ce peut être aussi la grotte. L'autre où se réfugie, selon Nedjma, l'ancêtre de la tribu. A partir de là, l'invention du romancier, et l'aventure des personnages éclatent, brisant tout cercle fermé. D'où ces angles offensifs, ces indentations mordant sur le monde. Et l'on peut imaginer que de repli en expansion et de cavité en indentations […] [sa] recherche et [ses] personnages [s'élargissant de plus en plus] selon la figure même de l'étoile. « Nedjma », d'ailleurs, c'est bien « l'étoile ». Or cette démarche correspond bien à une secrète et intense réalité d'histoire* ».

Dans *le polygone étoilé*, Kateb s'est donc appliqué à réunir soixante et onze textes en un ensemble fragmenté, dépourvu ou presque de repère spatio-temporels précis et ordonnés, « comme si la logique explicative des sources conquérantes […]

[1] Les Mystères du « polygone étoilé », entretien antre Jacques Berque, Jean Duvignand et Kateb Yacine, Afrique – Action, 26 juin 1961.

n'avait d'autre but que de cacher la vérité[1]. Cette composition de lambeaux, vierge de chapitre défini, ponctuée de vides au sein de ses diverses séquences, trouve d'ailleurs sa légitimité dans le texte lui-même. A travers une oscillation narrative au premier abord faussement incertaine, Kateb nous affirme en effet que « *la mémoire n'as pas de succession chronologique* » (PE.P.176), et que quoi qu'il arrive, « *chaque fois les plans sont bouleversés.* » D'où les ellipses entre les séquences du livre, Lieux ana mnésiques de réflexion sur son existence passée, présente et future en tant qu'individu exilé, pris dans la spirale de l'entre-deux langues, mais aussi lieux d'interrogation sur la destruction du monde algérien depuis son invasion par les troupes coloniales françaises en 1830. Pour cet écrivain hanté par les ombres de l'histoire et la tradition, seules « *les pages du livre déchiré* » (PE. P.146), peuvent témoigner de cet éclatement de l'identité algérienne, de sa propre identité d'homme, un bouleversement psychologique vertigineux qu'a engendré la colonisation occidentale.

En d'autres termes, seul un texte fracturé, marqué par une hémorragie verbale et de multiples syncopes de sens, a donc la capacité de faire corps avec la réalité historique de la construction des civilisations en strates successives, une édification résultant de cette expérience singulière de la transmutation qu'ont en commun Kateb et tant d'autres exilés devenus progressivement pluriel au cours de leur voyage dans l'entre-deux linguistique et culturel, le signal Marine Piriou.

Kateb écrit son œuvre par fragments, par bourgeonnement, par reprise d'un même texte en plusieurs versions et variantes, de doubles identiques au départ et vite mouvants comme des dunes, selon le schéma suivant :

Soit un texte A, composé de trois fragments 1, 2, 3 formant une suite logiquement satisfaisante. Le poète reprend le texte A pour composer une deuxième version B, qui comportera, disons quatre fragments, aussi plausiblement enchaînés, mais avec suppression(s) et ajout(s) : par exemple, gardant de A les fragments 1 et 3 et en ajoutant deux autres, 4 et 5 : soit B : 1, 2, 3, 4, 5. La version C gardera de A, 2 et 1 dans un ordre inversé, de B, 4, et rajoutera un fragment original, 6.

[1] Abdellatif Laâbi : à propos du « polygone étoilé » de Kateb Yacine souffles, N°4, quatrième trimestre 1966. P.P : 44, 47.

Impossible de retrouver absolument l'ordre chronologique de l'écriture. Kateb a envisagé plusieurs fois de réécrire. Kateb a envisagé plusieurs fois de réécrire totalement son œuvre, la transposant sans cesse d'un genre à l'autre, pour faire éclater les barrières, les contraintes, en ce sens.

Jacqueline Arnaud dans « *L'œuvre en fragments* » déclare que :

> *« Peut être parce que son instinct sentant que l'écriture classique, et de plus, inventée dans une culture étrangère, ne l'habillait pas, ne convenait pas à un homme sorti d'un mélange de tradition orale aux versions mouvantes, et de bribes d'un autre univers scripturaire éclaté, arabe écrit lui ayant été transmis à travers l'oralité et la traduction, enfin univers scripturaire venant de tous les points de la planète et traduit en français. »* [1]

La figure du « *Polygone étoilé* » suggère la multiplicité des facettes et l'image du chantier, Algérie chantier, œuvre en chantier, revient souvent. Kateb est l'homme d'un immense puzzle, auquel sans cesse des pièces sont ajoutées, retaillées ; *Le polygone étoilé* en est l'illustration carnavalesque.

Le polygone étoilé, est un texte construit de telle sorte qu'en dépit de son architecture générale, chacune de ses sections semble prendre nouveau départ et un nouveau souffle. Et l'acheminement su sens qui va et vient implique un retard nécessaire à la prise de conscience qui garantit précisément que le sens « *travaille* ».

Cette construction procède comme une démarche intellectuelle continue ; une démarche soucieuse d'exprimer que la vérité n'est pas la simple adéquation de la pensée à la chose mais plutôt une constellation d'idées. Et si par la suite l'œuvre de Kateb à été livrée ostensiblement en fragments, ce n'est pas seulement à cause d'un destin contraire mais parce que cela était comme un aboutissement et correspondait profondément à la structure même de sa pensée.

---

[1] K.Yacine. *L'œuvre en fragments*, Editions Sindbad, Paris, 1986, P.14.

Plusieurs critiques ont comparé cette forme romanesque qui assemble différentes séquences narratives et différents thèmes sans souci de constituer un enchaînement, avec un tissu ou même un patchwork. Organisation qui dérange parce que loin de vouloir dissimuler les raccords, elle les exhibe, qui se refuse à combler illusoirement des failles. Ecriture qui nécessite d'être ruminée jusqu'à livrer la moelle qu'elle contient car, au premier abord, elle saisit par un sentiment de difficulté et d'incommunicabilité[1].

Le polygone, ce lieu où l'on fusille les prisonniers. Espace réflexif d'un pays déchiré pris en otage. L'emprisonnement ou la mort demeurent les seuls refuges. Le polygone représente en définitif ce territoire symbolique d'un pays dans ma tourmente de la colonisation construisant son identité culturelle et historique longtemps bafouée et où les brisures sont multiples :

> « *Les Mohamed ben Mohamed volontaires, ou recrutés sans le savoir n'ayant pas à choisir entre une mort inutile et le typhus ou la famine… Et quand tout fut fini revenus des champs de bataille, au son des cloches chrétiennes, pour fêter la victoire du monde civilisé d'autres charniers les attendaient.* » (PE. P.159)

C'est d'ailleurs au cœur même de ce processus de transformation graduelle de l'individu et du monde méditerranéen dans son ensemble que Kateb puise son inspiration créatrice qui lui permet petit à petit de donner vie à ses multiples figures de l'exil dans *le polygone étoilé*.

Lakhdar, Mustapha, Rachid, et Mourad forment ainsi le cortège des personnages principaux de l'œuvre, auxquels s'ajoute Nedjma, la figure symbolique de l'Algérie colonisée. D'autres personnages épisodiques, mais toujours représentatifs de cet univers algérien en constante mouvance, font également une apparition ponctuelle d'une séquence à l'autre du livre. Il s'agit notamment de Mokhtar, de Si Mabrouk, du grand père Mahmoud,et de Marc le soldat français. A travers la voix de lakhdar, Kateb

---

[1] *Kateb yacine et la modernité textuelle*, Ed, O.P.U, Alger, 1989, P.98.

introduit aussi dans son œuvre ses compagnons rencontrés lors de son exil en France, amis qu'ils nomment Brahim, Ali, Chérif, et Mohamed. Enfin une foule de personnages étranges, aux noms évocateurs des masques carnavalesque de la transmutation identitaire, peuple ce recueil : Visage d'hôpital, Visage de prison, Ahmed La Relègue, Mauvais Temps, Face de Ramadhan, Tapage Nocturne et Hassan Pas de Chance. En s'attachant à la signification péjorative du nom respectif de ces derniers, nous nous apercevrons d'ailleurs qu'ils tendent à former un corps populaire « *un état de chute* », apparemment incapable de s'extirper de l'incertitude de leur condition de marginaux et d'orphelins (*aucun ne porte de nom de famille*).

Pourtant ces personnages intrinsèquement Katébiens semblent féconds des valeurs révolutionnaires nécessaires à leur éveil, et de ce fait à la construction d'une nouvelle patrie. En somme, chacun de ces visages esquisse un double partiel du Moi de l'écrivain, leur histoire individuelle respective étant constitutive de celle de Kateb, qui est elle-même part de l'histoire collective franco-algérienne. La difficulté de se construire un « *je* » dans cette Algérie coloniale et post-coloniale, fait de l'œuvre Katébienne un enchevêtrement des genres. Poèmes, Scènes Théâtrales, Récits, Chroniques Historiques et descriptions oniriques cohabitent pour exprimer l'image mosaïque de ce « Moi » Katébien.[1]

Le destin de lakhdar est ainsi l'émigration en France, celui de Mourad le bagne en Algérie du Nord, et celui de Mustapha la confrontation à la folie (*maternelle*). Via ces trois formes d'épreuve existentielle propres à la vie de l'auteur, ces personnages *du polygone étoilé*, partagent une même expérience, celle de l'exil Katébien. En effet, comme l'écrivain algérien, leur volonté de finir, refus d'internement et désir de liberté les aident à occulter la vision insoutenable de leur pays dépossédé et blessé, sans qu'ils ne s'aperçoivent immédiatement de leur mouvance identitaire en tant qu'exilés. Par conséquent l'œuvre de Kateb se cache derrière chacun de ces personnages qui eux-mêmes se dissimulent dans l'errance pour oublier à la fois les plaies de l'Algérie et cette acculturation forcée et ravageuse dont ils ont été victimes.

---

[1] Kateb Yacine, *l'étoile qui redouble de luminosité* par Remmas Baghdad, le Quotidien d'Oran du 4 mars 2010.

Kateb fortifie sa fresque scripturale par un retour aux fondateurs dans *le polygone étoilé*. Ce signifiant revient quatorze fois dans les premières pages de l'œuvre. Plusieurs attributs lui sont désignés tantôt « *noceur patriarche* » tantôt « *père problématiques* », « *inspirateurs* » ou « clandestin ». Dans son œuvre Kateb oppose deux types de fondateur: les anciens qui ont érigé les forteresses complexes et médiévales et les fondateurs contemporains, ceux de notre « cité ».

Cette opposition qui s'étale dans les toutes premières pages représente en définitif l'itinéraire historique de cette affirmation identitaire, celle de la symbolique d'une civilisation algérienne à bâtir. Bafouée dans son histoire, souillée par ces guerres intermittentes qui jalonnaient le parcours d'une notion en gestation.

> « *En vérité, les fondateurs savent qu'ils vont périr avant même que soient commencé les travaux.* »[1]

Bafoués dans leurs droits, « *ceux qui ne combattent pas sont morts, sont prisonniers, s'exilent, sont bannis* » (PE. P.8). Spoliés « *ceux que la ville n'a pas encore dévorés, ceux qui se sont bannis d'elle et n'osent demander asile à la forêt* » (PE. P.14) Kateb en véritable visionnaire avéré poursuit :

> « *Leurs yeux s'ouvriront sur l'étendue de l'esclavage et ils voudront revenir aux libertés fondamentales [...] les fondateurs clandestins, nous enseigneront la vanité de nos diplômes. [...] Nous virons avec eux dans la forêt faire le coup de feu contre les ombres des chacals* ». (PE. P.12)

Plusieurs thèmes sont annoncés dans *le polygone étoilé*, certains d'entre eux semblent être récurrents voire fondateurs. La femme apparaît tel un fanal, sa beauté est chantée et reconnue, presque crainte. Nedjma, personnage d'un précédent roman éponyme de l'auteur, apparaît à la fin du récit, mais floue comme esquissée. « *On connaissait Nedjma sans la connaître* » (PE. P.152) cette impression est également celle du lecteur. Il est évident que *le polygone étoilé* renvoie et rappelle les autres textes de l'auteur, mais subtilement, comme une grille de lecture à superposer à tous les récits. Dans *le polygone étoilé,* treize séquences sont consacrées au thème du camp.

[1] K.Yacine. *le polygone étoilé*, op, cit, P.11.

Treize séquences réparties en trois groupes, le premier groupe de textes passe du thème de la prison au pays-prison et à la prison de la condition humaine ; puis du thème du camp de concentration et de travail à celui de l'organisation clandestine à l'intérieur du pays-prison.

Il y a aussi le thème de la passion qui occupe une part importante du *polygone,* celui du fondateur qui est une variante du thème des ancêtres, sachant qu'Ancêtre et fondateur ne sont pas tout à fait des mots synonymes ,et le *polygone étoilé* ne les utilise pas dans les mêmes occasions, car il s'agit de démêler, parmi ces ancêtres, ces hommes des origines, redoublant parfois d'une férocité incompréhensible, ceux qui ont été de véritables fondateurs que l'on puisse accepter de continuer.

Le polygone étoilé n'a pas de fin. Si Kateb a choisi de le clore sur un passage autobiographique, c'est peut être pour nous transporter à la source de l'œuvre, au cœur du vertige d'aliénation dans lequel il se débat. Dans ces pages bouleversées comme par un séisme, Kateb jette ses hantises, ce qu'il aime ou souhaite : la partie libre, une vraie révolution populaire, qui ne brime pas l'inventivité des personnages un peu anarchiques pour lesquels il avoue sa prédilection dénonce ce qu'il déteste : l'oppression, la tyrannie, le mépris, l'exil forcé, les interdits de toutes sortes.

Le polygone étoilé est taraudé par un démon vrillant, qui creuse dans tous les sens, parce que le poète fait confiance au verbe et refuse de se domestiquer.

> *« Le poète, disait Kateb à la radio française en 1963, est quelqu'un qui ne prétend pas faire de son verbe quelque chose qui domestique les hommes et qui leur apprend à vivre, mais au contraire quelqu'un qui leur apporte une liberté, une liberté souvent gênante d'ailleurs. Je crois que le vrai poète c'est ça. Ce n'est pas le fait de dire aux gens, vous devez faire ceci, ou vous devez faire cela, c'est justement de briser tous les cadres qui ont été tracés autour d'eux pour qu'ils puissent rebondir ».*[1]

Liberté entière est laissée au lecteur de prendre *le polygone étoilé*, à rebous, de sauter des pages, d'extraire un poème, un texte, d'y rêver, ou même de refermer le livre. Plus la lecture est buissonnière, plus elle convient au dessin de l'auteur. Kateb est fier que des Algériens du peuples, pour peu qu'on leur lise certains passages *du*

---

[1] Le rôle d'un écrivain dans un état socialiste, propos recueillis par philippe Bernier Dialogues, n°6, décembre 1963, P. P. 30-33.

Polygone étoilé, s'y retrouvent, et rient. Peu importe qu'une masse de pages leur reste obtuse. Comme dit le poète, ami des chats pour leur *indépendance,* « *dans le monde d'un chat, il n'y a pas de ligne droite.* »

Le polygone étoilé déconstruit ou renverse les modèles, qu'ils soient occidentaux ou traditionnels. Les formes littéraires et les styles linguistiques de ce recueil sont en effet si différents qu'ils rappellent chacun des angles aigus du polygone, dépassant de facto la littérature pour laisser place au rayonnement de l'Algérie rêvée. En tant que matrice de la mosaïque d'écritures Katébiennes, *le polygone étoilé* représente en définitif le masque symbolique de cette civilisation algérienne à bâtir ainsi que la persona de ce fondateur de la littérature algérienne moderne de langue française qu'est Kateb Yacine lui-même.

III-4/ Les différentes figures de l'exil dans « Le Polygone étoilé » :

Comme l'illustre merveilleusement Anthony Phelps : « *Toutes les écritures migrent, immigrent. Toutes quittent leur point de départ. S'en vont ailleurs et reviennent* ».[1]

L'étude de la littérature maghrébine d'expression française ne peut se faire sans faire référence à l'exil considéré comme thème essentiel, car renvoyant à des personnes ayant, sous multiples cause, quitter leur pays et tout ce qui est leur chères. D'ailleurs, si nous nous inscrivons dans la pratique littéraire de manière générale et dans celle des écrivains migrants nous dirons que :

> « *Toute écriture est exil, car elle est déplacement vers un ailleurs, d'où il faut revenir. L'artiste se dédouble, sort de lui-même pour entrevoir un univers qui n'est pas le même que celui des autres hommes et leur faire découvrir des êtres, des existences et des paysages qui leur seraient resté inconnus* »[2].

Traiter le sujet de l'exil dans la littérature algérienne d'expression française et spécialement chez KATEB Yacine n'est pas une tâche difficile car ce concept domine sa vie dans la mesure où ses pieds n'ont pas foulés le sol algérien depuis longtemps. Il a été forcé à quitter son pays pour des raisons politiques et culturelles.

---

[1] Phelps Anthony, *Variation sur deux mots Ecritures/migrantes, Migration/exil, d'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec* (sous la direction de A.Vaucher Gravali) supernova Ediziano, Venise, 2000. P.84

[2] Clément Moisan. *L'écriture de l'exil dans les œuvres des écrivains migrants du Québec de la dualité à l'expression d'une identité plurielle,* in identité et altérité dans les littératures de langue française, in le français dans le monde, juillet 2004, clé international, 2004, P.93.

En ce sens, l'écriture de l'exil n'est pas un sujet nouveau. Mais dans « *Le Polygone étoilé* » il a été traité d'une manière différente, un exil qui oscille entre le passé et le présent, un exil qui a multiples facettes.

Afin de présenter une idée plus ou moins complète sur l'exil, son influence et ses conséquences sur l'œuvre de KATEB Yacine, nous avons jugé utile de commencer par le définir : Le mot « *exil* » est d'origine latine, exiluin, il signifie :

« *Hors d'ici* », « *hors de ce lieu* ».

Sous le toit de ce terme se regroupent d'autres mots comme : arrachement, origine, exil obligatoire, exil volontaire, déracinement… De toute façon, il n'y a exil sans déplacement sauf si la personne souffre à l'intérieur et se sent loin du monde qui l'entoure au moment où moment où elle est au centre de l'action.

L'exil peut être considéré comme un mouvement, de « tourment » pour la perte de la terre natale et bien de choses aimées. Prendre la décision du départ n'est pas gratuite, il faut qu'il y ait des conditions motivantes pour se priver du pays d'enfance et aller à la quête d'une amélioration.

L'exil commence par un voyage : voyage volontaire ou imposé par autrui. Le voyage impose un changement dans l'espace et le temps. Quitter un lieu intime ou être exclu ou renvoyer vers un autre espace indésirable :

> « *On trouve ce thème de voyage dans tous les mythes originels des peuples itinérants : Leur fondateur vient d'ailleurs ; le premier de leur dieu protège les voyageurs, règne sur la communication et l'échange, condition de la paix et de confiance ; et ; pour compliquer encore un peu les choses, ce dieu est aussi, en général, celui des voleurs…* »[1]

Ce passage indique la liaison entre le voyage et l'exil ; car ce dernier ne se réalise que s'il y'a un mouvement d'un être qu'il soit un être humain ou un animal, exemple des oiseaux immigrants. Pour celui de l'homme Adam en est le premier exemple.

---

[1] - Attali Jacques, *Les Juifs, le Monde et L'argent*: éd FAYARD paris 2002. P.16

L'exil sublime :

Le premier exil dans l'histoire humaine était la création de la vie terrestre lorsqu'Adam désobéit les commandements de dieu, qui l'a exilé du paradis vers le monde fini… et dans le polygone étoilé on trouve plusieurs figures de l'exil dont :

L'exil social : la prison :

La prison étant un état d'isolement d'une personne ayant transgressée la loi de la société dont elle appartient. Le fait qu'elle est isolée de son environnement, elle est conçue comme une exilée ; ce qu'on peut nommer exil social:

> « Ils étaient tombés dans un grand cri, les yeux fermés. Ils se sentirent aussitôt prisonniers. »[1] .

Se sentir prisonnier c'est être arraché de son entourage, de son lieu intime et de soi-même :

> « Jamais je n'ai tant ri. Nous étions une vingtaine dans la même chambre. Notre prévôt, un assassin condamné à vingt ans, faisant la loi. Les gardiens se servaient de lui, de sa force peu commune, de son mépris des politiques, et surtout du fait qu'il était libéral, puisqu'il avait déjà purgé sa peine à Lambèse, mais tout juste avait-il eu le temps d'aller à pied au marché de Sétif que l'émeute l'avait précipité dans le cortège. »[2]

L'exil oblige l'exilé à se soumettre à des lois de la jungle, tel que le prisonnier qui impose sa loi aux autres prisonniers qui partageaient avec lui la chambrée.

L'exil interne :

On peut être exilé en nous-mêmes lorsqu' un état d'âme nous envahis tel que la nostalgie qui peut nous torturer lentement:

« Beaucoup sont envahis. Mais les vivres ne tarderont pas à s'améliorer, grâce à la chasse, et l'installation de la radio dans les cabanes sera déjà comme un fait d'arme, pour le moral de l'organisation. »[3].

---

[1] - KATEB YACINE, *Le polygone Etoile*, P.07
[2] - Ibid P.135.
[3] -Ibid. P.11.

Ce qui laisse la nostalgie déchirer le moral c'est cette souffrance intérieure et pour lutter contre il faut trouver des moyens d'en sortir tels que les moyens de distraction.

L'exil externe :

Au contraire de l'exil interne, l'exil externe se base sur des raisons hors de soi-même ; par exemple lorsqu'on se sent marginaliser ou mépriser par d'autres gens comme c'est le cas des classes sociales:

> « *Après le crime et l'échec, ils serviraient incidemment de base, de hauteur ou de rayon, pour reconstituer le polygone primitif, le pays aux dimensions d'inégalité fondamentale qui jusque dans la mer les tenait aux chevilles ; si hardiment qu'ils se fussent aventurés*. »[1] .

Ce pays d'inégalité et de marginalisation crée en l'homme une sorte d'exil qui le pousse à lutter contre pour s'en libérer.

L'exil de repos :

Pour cela Le repos est nécessaire dans la vie quotidienne. C'est qu'on utilise les travaux forcés comme punition pour les prisonniers dans certains pays. Mais il se peut qu'on peut saturer une personne par le travail quotidien, ca fait en lui une sorte d'exil de la beauté de sa vie: «le matin suivant, quand on ouvrit la porte en fer de son dortoir de paille, il vit que le soleil était déjà haut. Quelle heure pouvait-il être?

Au moins huit heures. Le vieux maçon eut un sourire: « Ton patron est allé à Marseille, passer quelques jours avec sa fiancé.»[2] .

Le capitalisme sauvage tel qu'il est dans les pays colonisés ou sous-développés, prive le travailleur de sa tranquillité de son repos, il le transforme en une machine.

Exil de la raison :

A cause de la folie, on met les fous à la psychiatrie, pour les guérir. Mais nous oublions que ses gens sont exilés de la vie quotidienne et qu'ils sont emprisonnés d'une manière que la société appelle thérapie psychologique. En effet, lorsqu'on sépare une personne ou on l'écarte de la société un acte d'isolement et d'exil:

---

[1] -Ibid. P.33.

[2] -Ibid. P.67.

« Il faisait quelquefois de brefs séjours en psychiatrie. Il soupirait, il palissait, il maigrissait, ne dormait plus. Puis il disparaissait. »[1]

Le résultat de cet exil est la dégradation de la personne considérée comme malade mental.

Exil de la religion :

Lorsqu'on est anticonformiste ou anti-religion ou lorsqu'on on commet un péché, il y a toujours la loi divine qui nous punit à travers la société par la prison ou d'autres moyens tel que le fouet en Arabie Saoudite, mais au Maghreb comme l'indique l'auteur se fait par la prison:

> « *Six cent personnes qui n'avaient pas observé le jeune du ramadan ont été arrêtées par la police, annonce l'agence de presse de Maghreb. Elles avaient surpris en train de manger ou de boire dans des cafés, des restaurants et d'autres lieus publics*. »[2]

Ces personnes qui ont été arrêtées par la police marocaine devraient payer une amande et passait quelques mois en prison: « *Aux termes de l'article 222 du code pénal marocain, tout musulman qui rompt ostensiblement le jeune dans un lieu public pendant le temps du ramadan est passible de un à six mois d'emprisonnement et d'une amande de 12 à 120dirhams.* »[3] . Alors à cause de la transgression des lois divines la personne peut être exilée de la société et de la vie quotidienne suivant la loi citée dessus.

L'exil artistique :

Chaque personne à un loisir suivant son éducation, ses désirs, et ses besoins spirituels. Parmi ces loisirs il y'a l'art, par exemple la peinture la musique la lecture...Etc. Mais certaines sociétés musulmanes intégristes interdisent ces loisirs pour des raisons qui n'ont aucune relation avec l'islam, mais elles les imposent comme des transgressions dangereuses de la religion:

> « *L'interprète et le cadi, qui cache une guitare et une bouteille dans un coffre, sont les seuls à pouvoir s'enivrer à l'abri, aux moments calmes de*

---

[1] - Ibid. PP.70-71.
[2] - Ibid. P.77.
[3] -Ibid. PP.77-78.

la journée, laissant la femme de ménage déranger et piller la plupart des dossiers, pour satisfaire, dit-on, l'étrange curiosité de son amant. »[1] .

Voila que la musique qui est un moyen de distraction et d'éducation sentimentale nécessaire pour la vie de l'homme, des animaux, des oiseaux voire même de l'herbe, interdite, mais aussi considérée comme un grand péché : Toute personne qui l'a pratiquée doit être punie et peut être exclue de la société par l'exil.

L'exil de la santé :

La santé est instable parfois, elle est parfaite, et parfois non suivant l'état de la personne malade. Lorsqu'on est malade c'est l'hôpital qui nous accueille et nous signale l'approche de la mort qui n'est pas sure:

« *La mort vint à Rachid en blouse d'infirmière, dans la même clinique ou il avait connu Nedjma mais elle était plus elle, c'était une Française, une barmaid, celle de bar de l'escale; c'était elle qui le soignait.* »[2]

Voilà Rachid exiler de sa santé et réfugier à l'hôpital qui fait l'abri de la mort.

A la fin nous pourrons dire que cette œuvre est une œuvre vers laquelle convergeraient tous les thèmes de l'œuvre antérieure, et tous les genres théâtre, poème, roman et revêt toutes les formes de l'exil, kateb s'oriente vers ce *polygone étoilé* dont il veut faire le livre total. Le titre à lui seul est tout un programme. Parti de l'étoile « *Nedjma* » et du symbole de l'encerclement qui préside au *cadavre encerclé, au cercle des représailles,* kateb brise le cercle, le fait éclater en angles aigus, et appelle depuis si longtemps, qu'à un élargissement thématique, puisque c'est le livre de l'exil, de l'ouverture sur le monde.

[1] - Ibid. P.86.
[2] - Ibid. P.165.

CONCLUSION

Arrivé au terme de cette modeste recherche, nous pouvons affirmer notre hypothèse de départ : l'exil chez Kateb Yacine tend vers un sentiment de culpabilité et de souffrance en outre l'exil chez Kateb Yacine serait une force créatrice. Notre analyse à démontré que l'exil chez Kateb est certes une souffrance mais c'est une souffrance qui lui a permis d'aller en avant, c'est une force motrice qui lui a permis d'être ouvert sur le monde et sur l'actualité, Kateb Yacine n'est pas un écrivain enfermé dans sa tour d'ivoire. Il s'est toujours battu pour son pays et son peuple. Depuis ces débuts littéraires, la poésie et la révolution pour lui étaient deux faces d'une même médaille.

Sans lui, toute l'Algérie aurait été plus triste, plus malheureuse, plus aphasique et plus ignorante d'elle-même et de son génie. Elle aurait moins d'orgueil. Et cet orgueil est rare parce qu'il est irrévocable et éternellement inaliénable.

Le véritable écrivain à l'image de Kateb Yacine, c'est celui qui n'a pas seulement la plume facile c'est aussi et surtout celui qui a vécu pleinement les événements de son temps en tant qu'acteur et qui a les capacités de révolutionner l'écriture en se mettant au service des victimes de tous les abus. Le poète français Haragon donnant son avis sur Kateb Yacine dans un congrès d'intellectuels à Paris :

> « *Mes chers camarades, c'est un génie que vous avez là, un futur grand écrivain dont le monde parlera* ».

Le polygone étoilé était, est, et sera l'une des œuvres uniques où Kateb a su rassembler tous les genres à la fois à savoir récit, poème et théâtre, a su grâce à son écriture fragmentée montrer la souffrance d'un pays, d'un peuple et surtout des exilés.

Nous pouvons avancer que " *le polygone étoilé* " émerge de l'impulsion profonde de l'écriture Katébienne, en raison de cette attirance textuelle qui régit secrètement tout le laboratoire du texte Katébien, la contrée de jeu Kaléidoscopique. L'écriture Katébienne est moins une construction rigoureuse des éléments constitutifs qu'une découlée naturelle des rapports de forces des choses comme l'indique Roland Barthes :

> « *L'œuvre d'art (…) est une forme, c'est-à-dire un mouvement arrivé à sa conclusion : en quelque sorte, un infini inclus dans le fini. La totalité résulte de sa conclusion et doit donc considérée non comme la fermeture d'une réalité statique et immobile, mais comme l'ouverture d'un infini qui s'est rassemblé dans une forme* »[1].

Notre travail doit être inscrit dans les propos de Roland Barthes. Un travail qui doit demeurer ouvert et ne peut trouver d'autres conclusions que dans une invitation à la reprendre pour mieux le dépasser : que lui souhaiter d'autre, en effet, sinon de donner envie de la continuer et de poursuivre les lectures auxquelles il invite ?

Programme sans fin qui, peut-être, sera stimulé par la conviction que le travail de lecteur analyste est un vaste champ ouvert à la curiosité et la multiplicité des approches possibles. La possibilité de l'existence d'un véritable avenir pour le gigantesque Corpus que la littérature Katébienne invite sans cesse à prendre en considération, malgré les inévitables barrières linguistiques.

Nous terminerons notre modeste travail de recherche par les propos de Kateb Yacine :

> « *Je crois que tous les artistes, tous les créateurs doivent être habités par le doute. Ils doivent toujours se demander s'ils ont bien fait, s'ils ont bien fini leur travail,…….* ».[2]

---

[1] Barthes Roland, *Essais critiques,* P.85.
[2] Extraits des déclarations de Kateb Yacine, dans La Depeche De Kabylie, 29 octobre 2008.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES DE KATEB YACINE

- Kateb Yacine, LE Polygone Étoile, Paris, Édition, du Seuil, 1966.
- Kateb Yacine, Nedjma, Paris, Éditions, du Seuil, 1956.
- Kateb Yacine, le Cercle Des Représailles, Paris, Éditions, du Seuil, 1959.
- Kateb Yacine, le poète comme un boxeur (entretiens), Paris, Éditions, du Seuil, 1994.
- Kateb Yacine, Minuit passé de douze heures : écrits journalistiques, 1974-1986, Alger, Édition, Chihab, 2007.

OUVRAGES

- Arnaud Jacqueline, La Littérature Maghrébine De Langue Française, II/ le cas de Kateb Yacine, Publisud, 1986.
- Arnaud Jacquelines, l'œuvre en Fragments, Paris, Sindbad, 1986.
- Arnaud Jacquelines, Recherche sur la Littérature Maghrébine De Langue Française. Le cas de Kateb Yacine, Paris, Édition, l'harmattan, 1982, tome 2.
- Barthes Roland, Essais Critiques, Paris, Édition, du Seuil, 1964.
- Barthes Roland, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Édition, du Seuil, 1972.
- Barthes Roland, Histoire ou littérature ? Paris, Édition, du Seuil, 1963.
- Benarab Abdelkader, Les Voix de l'Exil, Paris, Édition, l'harmattan, 1994.
- Blanchot Maurice, L'espace littéraire, Paris, Édition, Falio essais, 1988.
- Boudraâ Nabil, Hommage à Kateb Yacine, paris, Édition, L'harmattan, 2006.
- Bonn Charles, Kateb Yacine, Nedjma, Etudes littéraires, Paris, P.U.F, 1990.
- Chaâl Omar Mokhtar, Kateb Yacine, L'homme Libre, Alger, Casbah Editions, 2003.
- Chaulet Achour, Christiane et Rezzougs, Simone. Convergences Critiques. Introduction à la lecture du littéraire, Alger, OPU, 1990.

- Compagnon Antoine, Le Démon De La Théorie, littérature et sens commun, Paris, Édition, du Seuil, 1998.
- Camelin Colette et Julien, Yvonne, Kateb Yacine et l'étoilement de l'œuvre, Paris, Édition, la licorne, 2010.
- Dejeux Jean, La Littérature Algérienne Contemporaine, Paris, P.U.F, 1979.
- Delacroix Michel, et Al, Introduction Aux Etudes Littéraires : Méthodes Du Texte. De Boeck et Lancier, Paris, Gembloux, S.A, 1995.
- Escarpit Robert, L'Écrit Et La Communication, Paris, P.U.F, 1978.
- Goldenstein Jean Pierre, Entrées En Littérature, Paris, Édition, Hachette, 1990.
- Goulemot Jean Marie, La Littérature Des Lumières, Lettres Supérieures, Paris, Éditions, Nathan, 2002.
- Hans Robert Jauss, Pour Une Esthétique De La Réception, Paris, Éditions, Gallimard, 1973.
- Hocke, L.H, la marque du titre : Dispositifs Sémiotiques D'une Pratique Textuelle. Paris, La Haye, Éditions, Mouton, 1981.
- Kristeva Julia, La Révolution Du Langage Poétique, collection « Tel que », Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- Khatibi Abdelkebir, La Blessure Du Nom Propre, Essai, Paris, Denoël, 1974.
- Khatibi Abdelkebir, La Mémoire Torturée, Essai, Paris, Denoël 1971.
- LEIF Joseph, Piège Et Mystification De La Parole, Paris, Éditions, du Seuil, 2003.
- Marek Halter, La Mémoire D'Abraham, Paris, Éditions, Robert Laffont, 1979.
- Madelain Jacques, L'Errance Et L'Itinéraire, Paris, Éditions, Sindbad, 1983.
- Mitterrand Henri, Les Titres Des Romans De Guy Des Cars, « *in sociocritique* », Paris, Éditions, Nathan, 1979.
- Mounin Georges, Linguistique Et Traduction, Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1976.
- Mouilland Guillaume, Réussir La Dissertation : Analyser Un Sujet Et Construire Un Plan, Paris, Éditions, Nathan université, 2002.
- Nathalie Piégay, le lecteur,Paris, Flammarion, 2002.

- Otten Michel, « *Sémiologie De La Lecture* », Introduction Aux Etudes Littéraires, Méthodes du texte, (sous la direction de Maurice delacroix et Fernand Hallyn), Paris, Éditions, Duculot, 1987, rééd : duculot, 1993.
- Peytard Jean et Al, littérature et classe de langue, Paris : Éditions, Hatier, P.128.
- Robin Régine Marie, La Politique Du Texte pour Claude Duchet, Presse universitaire de Lille, 1992.
- Robbe Grillet, Pour Un Nouveau Roman, Paris, Éditions, De Minuit.
- Sartre Jean – Paul. Qu'est Ce Que La Littérature ? Paris, Gallimard, 1948.
- Sartre Jean – Paul, Plaidoyer Pour Les Intellectuels, La Responsabilité De L'écrivain, Paris, Gallimard, 1946.
- Sarah El Fassi – Bitoun, « *Danser les saisons de l'exil* », In Actes du colloque international, Les Temporalités De L'exil, Colloque université de Montréal, 2007.
- Schaeffer Jean Marie, Qu'est Ce Qu'un Genre Littéraire ? Paris, Éditions, du Seuil, 1989.
- Umberto Eco, Lector In Fabula, Problèmes Actuels De La Lecture [Actes du colloque de Cerisy la salle du 12 au 31 juillet, 1979], (sous la direction de Lucien Dällenbach et Jean Ricardou, Paris, Éditions, Clancier – Guenaud, 1982, Coll. « Bibliothèque des signes ».
- Vincent Jouve, La Poétique Du Roman, Paris, Éditions, Armand Colin, 2001.

SITOGRAPHIE

1- Coutinou Mendes, Ana Paula, exil et énonciation ou Assia Djebar : l'écriture, l'urgence. URL://http 1er.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5797.pdf//.
DOMINGUES D'ALMEIDA, José. La disparition de la langue française d'Assia Djebar: un roman qui pose les questions francophones. URL://http://1er.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5632.pdf//.

2- HALBWACHS, Maurice. La mémoire collective [en ligne]. Edition :2. Chicoutimi : 1968. P : 204. (Les classiques des sciences sociales). http://classiques.uqac.ca/classiques/Halwachs_maurice/memoire_collective/memoir_collective.pdf.

3- BOSSUET, Camille. « Est-ce que la patrie, c'est l'endroit où l'on n'est pas ?... ». in : La plume francophone [blog]. 22.08.2009. http://la plume-francophone.over-blog.com/article-35157269.html.
DUSSIDOUR, Dominique. Assia Djebar : La disparition de la langue française, roman. In site de création littéraire et de critique [en ligne]. 27.08.2003. http://remue.net/spip.php?article94.

4- DAHOUDA, Kamel et KOMLIN GBANOU, Sélom. Mémoires et identités dans les littératures francophones [en ligne]. L'Harmatan, 2008, p : 264. http://books.google.fr/books.

5- GONCALO NEWBOLD, Marianne. L'exil des mots dans le blanc de l'Algérie d'Assia Djebar. http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/Newbold%200Marianne%20Goncalo.pdf?miami1218565745

6- http://www.larousse.fr/encyclopédie/
http://www.expresse.fr/culture/livre/gerard-genette-806821.html.

7- http://www.lettres.org/lexique/

8- MACHERY Pierre ; pour une théorie de la production littéraire, PARIS ? Fran9ois Mapero, 1966 in http://st/recherche.univ-lille.fr/sits personnels/macherey/macherey production littéraire2.html.

9- WAHNOUN Carole, « le texte en analyse », Acta Fabula, Notes de lecture, Url : http://www.Fabula.org, revue/document4968.php.

REVUES

1) D, Lucien. Complexité et lecture. In revue des Sciences Humaines, Janvier-Mars 1980, tome XLIX, n° : 117.
2) Duchet Claude, élément de titrologie romanesque, in LITTERATURE n° 12, Décembre 1973.
3) Les cahiers du slaad, des langues et des cours en question, Ed, Slaad, Constantine, Janvier 20 – Revue pratique, Enseigner la littérature, n° 38, Juin 1983.
4) Réza Barahémi, l'autobiographie comme exil, paru dans On the Issues ©, printemps 1998.

DICTIONNAIRES

1. ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, et VIALA, Alain, le dictionnaire du littéraire. Presses universitaires de France, 2002.
2. Dictionnaire fondamental du français littéraires, Forrest Philippe et CONIO.Gerard, la Seine, 2005.
3. Encyclopédia universelle, littérature française, dirigé par Brumel Pierre, 1972.

INTERVIEW

« Interview sur la tragédie », L'Action, Tunis, 28 avril 1958, cité par J.Arnaud.

THESES

- LARAB Hayat, Figurations de la lutte dans la pièce théâtrale : le cadavre encerclé de Kateb Yacine. Thèse, sous la direction de Mme Keblas Mahka.
- BOUKHLOUF Sabrina, Les instances enoncantes dans l'œuvre écrite de Kateb Yacine. Thèse, sous la direction de Jean.Claude Coquet.

ANNEXES

Bibliographie

- **6 Août 1929**: naissance à Constantine de Kateb Yacine (*qui signifie "écrivain"*) est le nom patronymique et Yacine son prénom. Son père, avocat musulman, est un homme de double culture. Le jeune garçon s'initie à la poésie et au théâtre grâce à sa mère.
- **1936**: après avoir fréquenté l'école coranique, il est mis "dans la gueule du loup" c'est-à-dire l'école française.
- **8 Mai 1945**: il se trouve au lycée de Sétif en 3ème. Il est arrêté alors qu'il participe aux manifestations pour l'indépendance. L'expérience de la prison sera déterminante pour sa carrière d'écrivain. Sa mère, le croyant fusillé, perd la raison; elle sera internée de longues années à l'hôpital psychiatrique de Blida. Renvoyé du collège, c'est le début d'une errance à travers le monde, mais aussi le début de la création: "Désormais poésie et révolution ne font qu'un".
- **Septembre 1945**: à Bône, il rencontre Nedjma (*sa cousine, sœur de Mustapha KA TEB*) et vit avec la naissance de l'amour, le deuxième grand choc de son existence. Avec Nedjma Sa vie bascule: il est exclu du collège, devient militant de l'indépendance de l'Algérie et se découvre poète. Le personnage de Nedjma hantera toute son œuvre.
- **1946**: il publie son premier recueil de vers Soliloques. Il rencontre son "père spirituel" Si Mohamed Tahar Ben Lounissi, personnage original, qui l'aide à vendre son œuvre et l'incite à continuer d'écrire. Ce recueil de poèmes, A été Imprimé en 1946 au "*Réveil bônois*", et réédité : Paris, La Découverte, 1991 Alger, Bouchêne, 1990.
- **24 mai 1947**: il donne une conférence à la salle des Sociétés Savantes à Paris sur Abdelkader et l'indépendance algérienne, publiée en brochure à Alger. (*En-Nahda, 1948*).
- **1948**: débuts dans le journalisme, il écrit dans Alger-Républicain. Il voyage en Union Soviétique. Il compose de nombreux poèmes dédiés aux opprimés et publie le poème ferment de toute l'œuvre future Nedjma ou le Poème ou le Couteau (*Mercure de France*).

- **1948-1953**: ses textes paraissent dans différentes revues: Forge, Simoun, Soleil, Terrasses, Les Lettres françaises, Mercure de France, Esprits, Combats.
- **1950**: mort de son père et début d'un très long exil pour subvenir aux besoins de sa mère et ses deux sœurs. Prolétaire en France, il s'essaie maladroitement à divers métiers manuels.
- **1952**: Kateb Yacine s'expatrie en France. Il habite au Quartier Latin avec Mohamed Issiakhem, Mustapha Kateb, Malek Haddad.
- **1954**: déclenchement de la guerre de libération nationale.
- **1955** : Il rencontre à Paris Bertold Brecht et côtoie de nombreux écrivains. Début de sa collaboration avec le metteur en scène Jean-Marie Serreau. Sa première pièce de théâtre, d'un auteur algérien, " *Cadavre encerclé* " parait du dans la revue Esprit. La pièce fut interdite en France. Elle sera finalement jouée à Bruxelles. Le Cercle des représailles comprend ses quatre premières pièces " *françaises* " : outre Le Cadavre encerclé, une farce: La Poudre d'intelligence et une tragédie: Les ancêtres redoublent de férocité. Cet ensemble est clos par un poème dramatique: Le Vautour.
- **1956**: parution de Nedjma aux Editions du Seuil. Du fait de la guerre, il "nomadise" en Europe et à l'étranger (*Italie, RDA, Yougoslavie, URSS*...) Avec son premier roman, l'auteur fait une entrée fracassante en littérature.
- **1958**: création du Cadavre encerclé à Tunis. La pièce est montée clandestinement à Bruxelles, puis à Paris, par Jean-Marie Serreau.
- **1959** : publication de Le Cercle des représailles. Recueil de théâtre comprenant: " *Le cadavre encerclé* ", " *Les ancêtres redoublent deférocité*", " *Le vautour* ", "*La poudre d'intelligence* ". Paris, Seuil, 1959.
- **1960** : il collabore à Afrique-Action (*future Jeune Afrique*)
- **1962** : proclamation de l'indépendance. Il rentre en Juillet à Alger. Il reprend sa collaboration à Alger-Républicain. Journaliste à ce quotidien en langue française, d'obédience communiste où Albert Camus l'a précédé, il se fait docker, manœuvre, écrivain public pour subvenir aux besoins de sa famille à la mort de son père.

- **1962 à 1970** : il est partagé entre les deux rives de la Méditerranée. Il reçoit à Florence le prix Jean Amrouche en 1963 : il publie Le Polygone étoilé en 1966; il lance le supplément satirique Le Chameau prolétaire dans Algérie-Actualité.
  Ses pièces sont montées en France par Jean-Marie Serreau (*La Femme sauvage au Théâtre Récamier en 1963 et Les Ancêtres redoublent de férocité au TNP en 1966*), Alain Ollivier (*La Poudre d'intelligence au Théâtre de l'Epée-de-Bois en 1967*) et Marcel Maréchal (*L'Homme aux sandales de caoutchouc au Théâtre du Huitième à Lyon, en 1970*).
  Le séjour de Kateb Yacine au Nord-Vietnam et sa rencontre avec le Général Giap représente un tournant dans l'écriture, résolument théâtrale, et dans la langue, passage du français à l'arabe algérien et au tamazight.
- **1971**: l'écrivain retourne en Algérie et se consacre à l'écriture et à la représentation d'un répertoire de pièces de théâtre en arabe populaire - plus d'un million de spectateurs dans tous le pays - avec la troupe de l'Action culturelle des Travailleurs d'Alger: Mohamed, prends ta valise; La Voix des femmes; La Guerre de deux mille ans; Le Roi de l'Ouest; Palestine trahie; Boucherie de l'Espérance.
- **1975**: au Festival d'Automne à Paris, Mohamed, prends ta Valise et La Guerre de 2000 ans sont jouées en arabe populaire par l'ACT (*Théâtre des Bouffes du Nord*). Kateb effectue une tournée en RDA pour les travailleurs immigrés algériens. Il reçoit le Prix Lotus 1975. Sa troupe, "l'Action Culturelle des Travailleurs" (*A.C.T*), fondée en 1970, sous l'égide du Ministère du Travail, sillonne plusieurs régions de France et de RDA.
- **1979**: la troupe de Kateb perd sa subvention. L'Action Culturelle des Travailleurs" est dissoute et Kateb Yacine est isolé à Sidi Bel Abbés. Mis à l'écart, il accepte la direction duThéâtre Régional de Sidi-Bel-Abbès.
- **1987**: publication de L'Œuvre enfragments (*textes inédits réunis par Jacqueline Arnaud et publiés aux éditions Sindbad*). Le Grand Prix national des Lettres lui est décerné par le Ministère français de la Culture.
- **1988**: Kateb Yacine s'installe provisoirement en France, dans la Drôme pour travailler à sa dernière pièce, commandée par le metteur en scène Thomas

Gennari pour la célébration du bicentenaire de la révolution française de 1789, la pièce écrite en français "Le Bourgeois sans culotte ou Le Spectre du parc Monceau" est créée au Festival d'Avignon (*et reprise à Arras en 1989*). Présentation à New York par Françoise Kourilsky, en version anglaise de "La Poudre d'intelligence ".

- **1 989** : "Minuit passé de douze heures" : écrits journalistiques, textes réunis par Amazigh Kateb (son fils). Paris, Seuil, 1999.
- **28 octobre 1989**: Kateb Yacine s'éteint à Grenoble, atteint d'une leucémie. Sa dépouille est rapatriée en Algérie où il est enterré au cimetière des martyrs EI-Alia à Alger.

Prix littéraires

- **1963**: Prix Jean Amrouche, décerné par la ville de Florence, Italie.
- **1975**: Prix Lotus décerné par les écrivains afro-asiatiques dont les œuvres embrassent les luttes des peuples du Tiers-Monde.
- **1980**: Premier Prix du Lion pour le théâtre, Académie Simba et Corriere Africano.
- **1987**: Grand Prix National des Lettres décerné par le Ministère de la Culture en France.
- **1991** : Médaille d’honneur décernée à titre posthume par le Jury du Festival International du Théâtre Expérimental le Caire.